

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze**  
**Ústav pro klasickou archeologii**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**SATYR V ŘECKÉM MYŠLENÍ, UMĚNÍ A POZDĚJŠÍ  
EVROPSKÉ TRADICI**

**Satyr in ancient Greek thought, art and later European tradition**

**Vedoucí diplomové práce: PhDr. Ladislav Stančo, PhD.**

**Praha 2010**

**Autorka: Bc. Lucie Tábořská**

Ráda bych zde poděkovala panu PhDr. L. Stančovi, PhD. za jeho ochotu, spolupráci a odborné vedení mé diplomové práce. Velké díky patří též panu Prof. PhDr. J. Bouzkovi DrSc., bez kterého by se můj zájem o satyrskou problematiku do takovéto míry pravděpodobně nerozvinul. V neposlední řadě děkuji svým blízkým za podporu, kterou mi v průběhu celého studia neustále a neúnavně poskytovali.

*„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“*

*V Praze dne*

*Bc. Lucie Tábořská*

## **Český abstrakt:**

Název práce: Satyr v řeckém myšlení, umění a pozdější evropské tradici

Autorka: Bc. Lucie Tábořská

Katedra (ústav): Ústav pro klasickou archeologii

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Ladislav Stančo, PhD.

E-mail vedoucího diplomové práce: stanlaff@ff.cuni.cz

Abstrakt:

Diplomová práce „*Satyr v řeckém myšlení, umění a pozdější evropské tradici*“ se pokouší podat ucelený přehled ikonografického znázorňování satyra v průběhu antiky a jeho následující reminiscenci v evropském malířství 15. až 20. století. Stěžejní část práce je tvořena vnímáním postav satyrů ve starověkém myšlení a umění. Zpočátku je věnována pozornost mytologickému pozadí, na jehož základě je vysvětlena podstata bytí satyrů a jejich zařazení do starověkého mytologického okruhu. Zvláštní pozornost je v této pasáži věnována vzájemným vztahům satyrů s jejich ženskými protějšky – nymfami a mainadami. Posléze se práce zabývá ikonografií satyrů v černofigurovém a červenofigurovém vázovém malířství. Následuje sekce shrnující významná antická sochařská díla, která spodobňují tuto mytologickou postavu. V závěru části, zabývající se satyry v antickém umění, je zařazen přehled mozaik a nástěnných maleb. Na závěr diplomové práce je podán přehled nejvýznamnějších malířských děl z doby od 15. do 20. století, inspirovaných postavami satyrů a jejich antickými zpracováními.

Klíčová slova: satyr, mytologie, vázové malířství, antické sochařství, antické mozaiky a nástěnné malby, evropské malířství.

## **Anglický abstrakt:**

Title: Satyr in ancient Greek thought, art and later European tradition

Author: Bc. Lucie Tábořská

Department: Institute for Classical Archaeology, Charles University

Supervisor: PhDr. Ladislav Stančo, PhD.

Supervisor's e-mail address: stanlaff@ff.cuni.cz

### **Abstrakt:**

The thesis essay "Satyr in Greek thought, art and later European tradition" is attempting to provide a coherent exposition of the iconographical depiction of Satyr over the course of the Antic and its subsequent reminiscence in European painting of 15<sup>th</sup> through 20<sup>th</sup> century. A pivotal part of the thesis consists of perception of the satyr figures in ancient thought and art. At the beginning it centers around the mythological background, based on which the fundamentals of satyrs existence are explained, along with their assignment to the ancient mythological context. In this part, a special attention is being paid to the mutual relationships of the satyrs with their female counterparts – nymphs and maenads. Following that, the thesis dissects the satyr iconography in red figured and black figured vase painting. Ensuing is a section summarizing significant Antic sculptures depicting this mythical figure. At the end of the section dealing with Satyrs in the art of the Antic is a compendium of mosaics and frescoes. The final part of the thesis contains an overview of the most significant works of art from 15<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> century inspired by the very Satyrs and their depiction in the Antic.

Keywords: Satyr, Mythology, Vase Painting, Ancient Sculpture, Ancient Mosaics and Frescoes, European Painting

# **OBSAH**

<b>Úvod</b>	<b>8</b>
<b>1. Satyr v pojetí mytologie</b>	<b>10</b>
1.1. Satyr – mytologie a ikonografie	10
1.2. Postavy, se kterými je satyr často zaměňován	14
1.2.1. Pan	14
1.2.2. Faun	19
1.2.3. Silénos	20
1.3. Ženské kolegyně satyrů	21
1.3.1. Nymfy a mainady – mytologie a ikonografie	21
1.3.2. Jak se odlišují nymfy a mainady?	23
1.4. Vývoj společných znázornění satyrů s nymfami a mainadami	24
<b>2. Satyr v antické literatuře</b>	<b>27</b>
<b>3. Ikonografie satyrů v černofigurovém vázovém malířství</b>	<b>31</b>
3.1. Protokorintské a korintské období	32
3.2. Tvorba z Boiotie	33
3.3. Attické číše typu Siana	33
3.4. Dinoi a kratéry z první poloviny 6. st. př. Kr.	34
3.5. Amfory a podobné nádoby ze 6. st. př. Kr.	36
3.6. Malíř Amasis a jeho amfory s dionýsovskou tematikou	38
3.7. Tyrhénské amfory	40
3.8. Číše a jiné malé nádoby z druhé poloviny 6. st. př. Kr.	40
3.9. Období přechodu mezi černofigurovým a červenofigurovým vázovým malířstvím	42
<b>4. Ikonografie satyrů v červenofigurovém vázovém malířství</b>	<b>44</b>
4.1. Archaické červenofigurové vázové malířství	44
4.2. Klasické červenofigurové vázové malířství	47
4.3. Jihoitalské červenofigurové vázové malířství	49

4.4. Etruské caerské červenofigurové vázové malířství	52
<b>5. Ikonografie satyrů v řeckém sochařství</b>	<b>54</b>
5.1. Satyr v archaickém sochařství	54
5.2. Satyr v klasickém a pozdně klasickém sochařství	56
5.3. Satyr v helénistickém sochařství	58
5.3.1. Satyr s vínem	59
5.3.2. Spící a usínající satyr	60
5.3.3. Satyr s malým Dionýsem	61
5.3.4. Tančící satyr	62
5.3.5. Symplegmata	63
<b>6. Ikonografie satyrů na mozaikách a v nástěnném malířství</b>	<b>67</b>
6.1. Mozaiky	67
6.1.1. Helénistické mozaiky	68
6.1.2. Pompejské mozaiky	69
6.1.3. Mozaiky z Itálie	70
6.1.4. Mozaiky ze severní Afriky a Předního východu pod správou Říma	71
6.2. Nástěnné malířství	75
<b>7. Satyr v pozdější evropské tradici</b>	<b>78</b>
7.1. Způsob zobrazování satyra v pozdější evropské tradici	79
7.2. Společná znázornění satyrů, nymf a bakchantek	80
7.3. Satyři překvapující a obtěžující spící ženské postavy	83
7.4. Bakchanálie, Dionýsovske průvody	85
7.5. Scény s opilými Silény	86
7.6. Skupiny satyra, Venuše a malého Kupida	87
7.7. Idylické scény s rodinami satyrů	88
<b>Závěr</b>	<b>90</b>
<b>Seznam použité literatury</b>	<b>93</b>

## ÚVOD

Řecká mytologie se vyznačuje bohatstvím postav a pestrostí jejich charakterů. Vystupují zde postavy úctyhodné i směšné, důstojné i nedůvěryhodné, postavy povahou blízké nám lidem i postavy čistě animálního rázu. Drtivá většina z nich v sobě spojuje několik protichůdných vlastností, ať již máme na mysli důstojného, ale záletného Dia, moudrého, ale lstivého Odyssea či kdysi krásnou a později nanejvýš smrtící Medúzu.

Stejným kontrastem oplývá i bůh vína Dionýsos. Je představitelem hýřivosti, opilosti a nezodpovědnosti a přesto se jeho kult stal základem jedněch z nejvýznamnějších mystérií antické doby. Ačkoli ho umění často zachycuje ve značně povzneseném stavu, je znám i jako velký vojevůdce, jehož armáda došla s úspěšnými kampaněmi až do Indie. Podobné charakterní rysy mají i jeho nejvýznamnější průvodci – satyrové.

Satyr je postavou v první řadě prezentující živelnější část lidské podstaty. Jsou divocí, sexuálních zážitků chtiví, alkoholu holdující a nezodpovědní. I u nich se však projevuje mnohoznačnost. Důkazem toho je postava nejstaršího představitele tohoto druhu – Siléna. V umění se můžeme setkat s jeho vyobrazením ve stavech maximálního opojení vínem, ale zároveň je znám jako pečlivý, důsledný a pečující vychovatel a učitel svého pána Dionýsa.

I přes svou zajímavost jsou však satyři kunsthistorickými odborníky poněkud zanedbáváni a jsou vždy ve stínu svého boha. Což je dle názoru autorky této práce škoda, jelikož jde o téma velice zajímavé i pro moderního člověka 21. století. Důkazem toho může být fakt, že satyři jsou u lidstva oblíbeni již od svých mytologických počátků v době archaického Řecka až dodnes, tj. téměř po celá tři tisíciletí. Pro člověka jsou atraktivní zvláště z toho důvodu, že se nemusejí chovat podle společenských a kulturních konvencí, která svazují každého z nás. Jsou nespoutaní, svobodní a jejich hlavní životní náplní je především zábava.

Cílem této práce je nahlédnout za roušku, která postavy satyrů stále poněkud obepíná. Hlavním požadavkem je vytvoření dostatečně přehledného načrtnutí vývoje stylu zobrazování satyrů a taktéž vyzvednout akcenty kladené na určitá témata v různých obdobích antického umění. Příkladem této tematické různorodosti může být důraz na scény s vínem, picími nádobami a Dionýsem ve vázovém malířství v kontrastu s eroticky laděnými scénami v helénistickém sochařství a zvláště pak v římských mozaikách a nástěnném malířství.



Autorka si je velice dobře vědoma, že práce nemůže být vyčerpávajícím přehledem veškerých zobrazení satyra ve všech odvětvích umění. Proto se zaměřuje na základní a nejvýznamnější části řeckého (potažmo i římského) umění, jako je vázové malířství, sochařství, mozaiky a fresky. Spousta jiných uměleckých oblastí byla vynechána, jelikož rozsah diplomové práce zdaleka nevystačuje množství materiálu. Opomíjené tak zůstávají například šperkařské výrobky, gemy a pečetní prsteny, prvky architektonické výzdoby i nálezy z periferií antického světa.

V závěrečné části diplomové práce je poskytnut přehled nejvýznamnějších malířských děl evropského umění 15. až 20. století, která v sobě obsahují tematiku satyrů. Tento výběr je velice snadno zdůvodnitelný – žádný pozdější evropský druh umění nám neposkytuje natolik širokou škálu témat vztahujících se k námi zvolené problematice, jako právě malířství. Všímavý čtenář si může povšimnout mnoha podobností s antickým stylem zobrazování. Právě poukázání na tuto skutečnost je jedním z cílů této diplomové práce.

Analogie mezi díly jsou zřetelně patrné i v případě, že některá díla od sebe navzájem dělí několik desítek staletí. Budiž to důkazem toho, že ačkoli satyr nikdy nehrál v antické mytologii hlavní roli, přesto zůstal lidem blízký a pro umělecké ztvárnění inspirativním motivem.

# **1. SATYR V POJETÍ MYTOLOGIE**

## **1.1. SATYR – MYTOLOGIE A IKONOGRRAFIE**

Satyrové (řecky Σάτυροι, *Satyroi*) v řecké mytologii vystupují jako postavy kombinující v sobě prvky lidské a koňské. Z koně přebírají nohy (případně alespoň kopyta), uši a ocas. Jindy jsou koňské nohy nahrazeny kozlími a od kozlů přebírají též jejich růžky. V pozdějších dobách koňské nohy a kopyta mizejí a jsou nahrazeny lidskými končetinami. Koňský ocas však nadále zůstává základním poznávacím znamením těchto tvorů. Zajímavé jistě je, zamyslet se nad tím, že zatímco horní část satyrského těla, kde sídlí rozum, je lidská, tak jeho spodní část, kde sídlí chtíč, je zvířecí. Již tak intenzivní touha po sexualitě je tedy zdůrazněna ještě tímto zvířecím aspektem.

Zejména v attickém umění mají satyři kopyta jen velmi zřídka. Umělci se snažili tyto tvory co nejvíce humanizovat. Ovšem jsou i příklady, kdy se na jedné váze vyskytují satyři obou druhů. Např. na amfoře s Berlína (ABV 285(1))<sup>1</sup>, kde je procesí tří satyrů hrajících na kitharu. Zatímco prostřední z nich má kopýtko, jeho kolegové mají chodidla lidská. Většina satyrů, zvláště v pozdějším umění má téměř zcela lidskou anatomii, z koní jim zůstávají jen uši a ocas.

Nejčastěji žijí v oblasti hor a lesů. Rádi se věnují honbě mainad a nymf, hrají na různé nástroje, oddávají se honbě divé zvěře, občas také pasou stáda. Vůči lidem se většinou nechovají příliš shovívavě – odhánějí jejich stáda, případně lidi s radostí straší.

Zobrazování satyrů ve vázovém malířství se zdá mít počátek v Athénách zhruba kolem roku 580 př. Kr.<sup>2</sup> Satyři jsou znázorňováni s plochými, tupými a kulatými nosíky, s velkýma koňskýma ušima, rozčuchanými a někdy též kudrnatými vlasy a plnovousem.

Nejcharakterističtějším znakem vzhledu satyrů je jejich téměř permanentní erekce. Není to trvalý jev, známe scény, kde tento aspekt není vyzdvížen. Ovšem pokud již umělec tuto záležitost zobrazil, nikdy ji neopomněl dostatečně přehnat. Ne vždy měl autor za záměr zdůraznit erotický podtext, někdy šlo spíše o jistou formu eroticky zabarveného humoru, což naznačují patrné disproporce mezi tělem satyrů a velikostí jejich genitálií. Právě jejich permanentní stav vzrušení je oddaluje od světa lidí a naopak v nich zvýrazňuje jejich divokost.

---

<sup>1</sup> Halperin, D. M., Winkler, J. J., Zeitlin F. I. (1990), Str. 54

<sup>2</sup> Boardman, J. (1974), Str. 233

Všeobecně bylo považováno v Řecku za estetičtější zobrazování malých genitálií. Stačí si vzpomenout na scény kde vystupují mladí efébové či atleti. Z tohoto hlediska nelze v obřích penisech satyrů vidět symboly mužnosti. Tehdejší doba vnímala tuto záležitost jinak. Nikdo si nedokázal představit např. Herákla s obřím falem, ačkoli to byl velký hrdina a muž se vším všudy. Naopak s velkými penisy byly zachycovány takové kreatury jako jsou Pygmejové, barbaři či nějakým způsobem – fyzickým či psychickým - znetvoření jedinci.<sup>3</sup>

Jak již bylo zmíněno, jedním ze základních aspektů v životě satyrů byla sexualita. Zdá se, že sexuální energie satyrů byla téměř bezbřehá. Málokdy měli úspěch u žen, a tak si byli nuceni pomoci jinak, často manuálně. Škála sexuálních partnerů satyrů je různorodá – od jejich vlastních kolegů až po různou zvířenu (jeleni, osli).

Díky vzhledu svého obličje jsou satyři mnohými dáváni do souvislostí s kentaury. Zůstaneme-li u této analogie, zjistíme, že podobností mezi nimi je více. Oba druhy v sobě mají nezanedbatelný koňský aspekt. Podobní si jsou i svou náturou, jež je divoká, hýřivá, nestálá a ledaskomu i nebezpečná. Satyři i kentaurové mají i své výjimečně moudré, většinou postarší, zástupce – u kentaurů je to moudrý Cheirón, vychovatel Achillea a Iásona, u satyrů pak Papposilénos vnímaný jako vychovatel mladého boha Dionýsa. I v ikonografických znázorněních mají podobná postavení, provádějí podobné činnosti. Zdá se tedy, že původ těchto postav je stejný.<sup>4</sup> Na rozdíl od kentaurů však u zobrazení satyrů nikdy nepřevládla jejich koňská podstata, což mělo vliv i na vnímání jejich psychiky. Ačkoli jsou to nespoutaní hýřivci, přesto v sobě mají více lidské kultury. Jak říká J. E. Harrison ve své knize *Prolegomena to the Study of Greek Religion*: „Satyři jsou zobrazením tehdejší primitivní společnosti.“<sup>5</sup>

Satyři jsou hlavními průvodci Dionýsa. Jako takoví jsou popisováni jako milovníci vína, žen, hudby, tance s mainadami a nymfami a jejich následným obtěžováním. Podvědomě jsou nakódováni na každou možnost fyzického potěšení, která se jim jen nabídne.

Na rozdíl od nesmrtelných bytostí mohou satyři stárnout. Stejně jako nymfy jsou dlouhověcí, avšak nejsou nesmrtelní. Na toto téma je odkazováno i v Gigantomachii, kde se satyři též zúčastnili bojů. Stejně tak jsou zmiňováni umírající satyři i při Dionýsově tažení na východ do indické oblasti. Oba tyto příběhy jsou mimochodem jedinými mýtickými zdroji

---

<sup>3</sup> Halperin, D. M., Winkler, J. J., Zeitlin F. I. (1990), Str. 56

<sup>4</sup> Harrison, J. E. (1903), Str. 381

<sup>5</sup> ibid. Str. 387

informací o satyrech. V žádném jiném řeckém mýtu nejsou zachyceni a první literární informace o nich pak máme až od Homéra a Hésioda, či z divadelních her.

V umění jsou zachycováni různými způsoby. Za prvé s horní polovinu těla lidskou a dolní kozlí, přičemž na hlavě jim rostou malé růžky, dále s dolní polovinou těla kompletně koňskou a horní lidskou<sup>6</sup>, za třetí s lidským tělem kompletním, ale koňským ohonem a ušima. U poslední verze jsou možné ještě jemnější nuance lišící se v tom, zda mají lidská chodidla či místo nich koňská kopyta. Zejména v archaickém umění je charakteristickým rysem jejich znázornění výrazná erekce. Na hlavě mají někdy věnec z břečťanu či vína. Zachycování jsou zejména nazí, ale někdy přes sebe mají hozenou kůži z pantera, kozla či koloucha. Ačkoli v attickém umění panoval jistý úzus zobrazování postav z profilu, nalézáme u satyrů relativně často frontální zachycení, někdy navíc v dřepící poloze.

Postupem doby byl jejich vzhled neustále více a více polidšťován až nakonec byli zobrazeni zcela jako lidé a jediné, co je označovalo jako satyry, byl koňský ocas, větší uši a kulatý malý nosík s celkově plošším a kulatějším obličejem.

Ve starším umění jsou znázorňováni jako postarší jedinci, vzteklí, agresivní, divocí, ale v pozdějším (zejména attickém umění) jsou již zkulturnění a znázorňováni jako mladí, elegantní a šarmantní jedinci<sup>7</sup>. Od doby Praxitela je satyr zachycován jako krásný mladík s minimálními zvířecími prvky. V helénismu došlo v znázorňování podoby satyrů k další změně. Byli často představováni jako komické postavičky napůl zvíře, napůl člověk. Tento fakt je zcela jistě spjat s životní filosofií té doby, která nebyla nikterak lehká a tak komická a karikaturní znázornění byla častá, zejména z důvodu úniku z tíživé reality.

Velkým problémem je určit, které postavy vlastně nazývat satyry a které již spíše silény. Problematiku také komplikuje teorie, jež se velice rychle rozšířila. Dle ní jsou postavy kombinující v sobě koňské prvky ve skutečnosti Silény, ale postavy, jež vykazují jisté charakteristiky kozlů, jsou považovány za satyry. Podkladem k tomuto tvrzení je scéna na slavné váze Francois, kde jsou zachyceny postavy s koňskými nohama a vedle jejich hlav je nápis Silenoi. Je tedy skutečně třeba odlišovat mezi koňskými démony Silény a spíše kozlími démony satyry? J. E. Harrison ve své knize uvádí zajímavý myšlenkový sled, proč by tomu tak mělo být. Rozdílnost odvozuje od tragédií, z kterých se později vyvinuly satyrské hry. Tragédie znamenají ve volném překladu „kozlí písně“, proto by tedy měli satyři mít kozlí

---

<sup>6</sup> Tedy tak jak to známe zvláště z tzv. Vázy Francois

<sup>7</sup> Tento vývoj je stejný jako probíhal např. ve znázornění Amazonek, Medúzy či gryfů

prvky.<sup>8</sup> Avšak i přes tato fakta zastává J. E. Harrison podobný názor jako autorka této práce: že jde o satyry, kteří jsou jen někdy nazýváni silény.

---

<sup>8</sup> Harrison, J. E. (1903), Str. 388 - 389

## **1.2. POSTAVY, SE KTERÝMI JE SATYR ČASTO ZAMĚŇOVÁN**

### **1.2.1. PAN**

Pan byl kozlím božstvem, spjatým s přírodou a půdou. Jeho kult byl rozšířen po celém území Řecka a Říma, ale nejvíce v Arkádii a Athénách<sup>9</sup>. Arkádie je také známa jako země pastevectví, ovcí, koz a pastevců. Stala se také jeho vlastí, kde byl významným bohem lesů, stád, pastvy a pastevců. Žil v jeskyni a putoval po horských hřebetech a skalách. Baval se tím, že tančil a sváděl nymfy či se účastnil lovů.

Byl bohem lesů, pastvin, stád, pastýřů a lovců. O jeho původu jsou báje nejednotné. Nejčastěji se uvádí, že byl synem nymfy Dryopy a boha Herma, tak je tomu i u Homéra.<sup>10</sup> Někdy však je za jeho matku považována nymfa Oineis a za jeho otce sám Zeus. Jinde je Pan považován za potomka Penelopé s Hermem, Apollónem či Odysseem, případně se všemi jejími nápadníky. Avšak toto je velmi nepravděpodobná verze a správná verze výkladu je spíše taková, že postava Penelopé z Odyssey byla neúmyslně zaměněna za nějakou nymfu stejného jména.<sup>11</sup>

Pan se narodil s rohy, dlouhými vousy, kozlím ocasem, rohy a kozlíma nohama. Ačkoli byl těsně po narození, jeho organizmus byl již zcela vyvinutý do dospělé formy. Jeho matka se tak vyděsila, že ho opustila a nechala jeho výchovu na nymfách. Pak ho Hermes odnesl na Olymp, kde se mu však bohové natolik vysmáli, že Pan ze studu utekl do Arkádie, kde pak žil nejradyji.

Kozlí rohy a nohy jsou brány jako základní identifikační prvek charakterizující postavu Pana. Je zde však množství jemných nuancí jimiž se Panův vzhled vyznačuje. Jeho zcela kozlí nohy mohou být redukovány do podoby lidských nohou s kozlími kopýtky místo chodidel. Podobný široký repertoár využili starověcí umělci i v znázornění Panovy hlavy. Ta může mít zcela kozlí, lidský, či satyrí vzhled případně i silně bestiální.

Jak již bývá zvykem, vzhled ikonografického znázornění Pana se vyvíjel a proměňoval v průběhu vývoje řeckého umění. Stejně jako tomu bylo u satyrů, Medúzy či gryfů i u Pana bylo pro starší znázornění charakteristické, že měl výraznější bestiální, divoké a agresivnější prvky, kdežto v mladších dobách, zvláště pak v helénismu, byla jeho image laděna do jemného a svým způsobem elegantního vzhledu. Nutno ovšem zmínit, že za celou dobu helenismu nedosáhl tak jemného zpodobnění jako satyr. Na rozdíl od něj si vždy v sobě

---

<sup>9</sup> Zde zejména díky jeho domnělé úloze v bitvě u Maratonu.

<sup>10</sup> Homérský Hymnus na Pana

<sup>11</sup> Mayerson, P. (2001), Str. 216

zachoval větší dávku své typické živočišnosti, symbolizující jeho intenzivnější spjatost s přírodou.

Byl celkem přívětivým bohem, pokud ho lidé nerušili v jeho klidném a veselém životě. Kozlí prvek se u něj neprojevoval jen ve vzhledu, ale také v povaze – byl skotačivý, výbušný a plný vitality a životního elánu. Vyhledával rád horské nymfy a satyry a často se zúčastnil radovánek v doprovodu boha Dionýsa. Stejně jako všichni jeho kolegové, s nimž je často zaměňován, se snažil o množství milostných dobrodružství – převážně bezúspěšně. Ostatní bohové se na něj dívali s despektem.<sup>12</sup>

Ačkoli je u Hésioda Pan zmiňován jako jedna konkrétní postava, byla i tato postava řecké mytologie zpluralizována. A tak se setkáváme zároveň s Panem jako jedním božstvem a zároveň s pany, kterých je neurčitý počet a vyznačují se několika typickými prvky. V drtivé většině případů jsou znázorněni jako mladí, tancující, zpívající a ve stavu vzrušení.

Helénističtí básníci posléze k jeho charakteristice doplnili informace o jeho lovech, slabosti pro nymfy a mladíky i o jeho nesnesitelném a hrůzu budícím řevu. Neopomenuli ani zmínit Panovy sladké chvílky odpočinku, při kterých nesměl být nikým beztretně rušen<sup>13</sup>. Pan byl zvyklý odpočívat v době poledne a pastevci v Arkádii dobře věděli, že právě v této době udělají nejlépe, nechají-li své flétny ležet jen v trávě. E. M. Forster (1879 – 1970) využil tuto vlastnost Pana jako jeden ze základních motivů k napsání svého příběhu *The Story of a Panic*, kde popisuje velice živě Panem inspirovaný strach<sup>14</sup>.

Oblíbeným hudebním nástrojem Pana byl sýrx, se kterým je na většině maleb i znázorněn. Z tohoto důvodu je mnohde tento nástroj nazýván Panovou píšťalou. Známe soubor Pana s Apollónem, tj. soubor mezi sýringou a lyrou. Soubor popisuje Ovidius ve svých *Metamorfózách* v básni o Midovi:

*„Luxusem rozčarován ted' Midás miluje venkov  
a les a horské sluje, v nichž přebývá Pán.  
Ale hloupost mu zůstala spolu s nedovtipností,  
jež nové neštěstí měla mu zchystat.  
Tam, kde širokým čelem k moři hledí, strmě se  
Tmólos tyčí z vod, zato k Sardám v dáli a k Malým  
Hypaiám na druhé straně se úbočí svažují táhle.*

<sup>12</sup> Slovník antické kultury, 1974, kolektiv autorů, Praha, heslo Pan

<sup>13</sup> *Theokritos*: Pastýřské písně I a VII, stejně tak i Euripidés: Rhésos 36

<sup>14</sup> Mayerson, P. (2001), Str. 216

*Subtilní víly tam bavíval Pán – tu zpěvem,  
Tu na sýrinx z rákosí, vosku jim písničky hrál  
A holedbal se, že předčí i Foiba – virtuosa ...  
Nerovný souboj – chtějí však oba; Tmólos má soud.*

*Na kopec usedne kmet jako sudí, shluk stromů  
Si z uší odhrne (jen dubový háj mu modravou  
kštici věnčí, pár žaludů vroubí propadlou skrání).  
Pohlédne na boha stád a praví: “Soud  
Je připraven. “ Zaduje v prostou píšťalu Pán.  
To barbarské forte si získalo Midu,  
Ježž náhoda zavála sem ... V tom ctíhodný Tmólos  
K Foibovi otočí zrak (celý les se zhoupne tím směrem):  
Plavý vlas, věnec z parnásského vavřínu,  
Plášť purpurem rudý a cípy hladící zemi,  
Se Apollón levicí lyry chápe, již zdobí  
Slonová kost a drahokamy; v pravé ruce  
Má plektrum. Sám postoj je známkou mistra....  
Jak palcem znale rozezná rejstřík strun, těmi tóny dojat  
Se Tmólos vysloví: „Ať flétna ustoupí Foibovi!“*

*S tím výrokem posvátné hory jsou spokojeni  
Všichni – až na jednoho: Midás spokojen není,  
Soud se mu nezdá spravedlivý ... I řekl si patron  
Múz, že se nesluší, aby takový hluch měl tvar uší  
Lidských. – Pár boltců protáhne v dál, šedou srstí je  
Vystele, kořenům výbavnost dá, že stříhají s chutí...  
Zůstal Midovi člověčí vzhled, jen jednu partii  
Stihl trest: slechy střečkujícího osla.<sup>15</sup>*

Způsob, jakým Pan tento nástroj vynalezl je popsán v Ovidiových Metamorfózách v básni o Ió. Ovidius tuto informaci skryl do příběhu uvnitř příběhu. Hermes přijde za Argem

---

<sup>15</sup> Publius Ovidius Naso ( met. 11.85 – 193)



s cílem získat od něj zajatou Ió zpět. Hrou na syrinx ho zaujme natolik, že si Argos nechá vyprávět příběh jeho vzniku.

*„V studených horách Arkádie  
žila na svazích Nónakridy ta nejproslulejší  
z lesních víl: její družky nymfy jí říkaly Sýrinx.  
Kolikrát satyrům utekla, samý smích,  
a nejrůznějším bohům podrostů stinných  
i polí úrodných! Zvlášť dělskou bohyni ctíla  
svým životem, čistotou těla. A málem by člověka  
zmátla: jak Artemis oděná, mohla být z bohů (až  
na zlatý luk, jež nahradilo lučiště z rohu).  
Mnohé zmátla však přece. – Z lykajského kopce  
se jednou vracela, když spatřil ji Pán,  
pichlavým chvojím zdobenou skrář, a praví -  
Co pravil zbývalo říct, a také že nymfa ho  
odmítla a stržemi pádí, až dospěje k pískům  
Ládónu vlídných vod, a proud když jí utíkat brání,  
nymfy sestřičky prosí, aby jí změnily vzhled;  
a Pán, když už myslel, že v náručí Sýringu svírá,  
že namísto dívčího těla noří se do rákosí,  
a jak tak vzdychá, dech vánku ta stébla  
že rozševalil, že jakoby pláč z nich sténal.  
Hudbou tak sladkou, nezvyklou božský Pán zcela  
okouzlen pravil: „Už vím, jak navždy zůstanem spolu ... „  
Voskem nestejně kousky třtin pak  
pospojoval a nástroj po dívce sýringou zval – „<sup>16</sup>*

Od satyrů, s nimiž je Pan často zaměňován, se odlišuje jedním ne zcela bezvýznamným faktem. I přes velký počet neúspěšných milostných pokusů, měl alespoň nějaký úspěch. A to dokonce úspěch korunovaný potomky. Pan svedl například zhrzenou

---

<sup>16</sup> Publius Ovidius Naso (met. 1.567 – 748)

nymfu Echó, která mu porodila dceru Iyngu. Další plodný úspěch měl Pan s chůvou múz Eufémií, jehož výsledkem byl syn Krotos, Střelec ve zvěrokruhu<sup>17</sup>.

I přes některé úspěchy převládá v jeho snahách marný zmar. Tak například se snažil o svedení cudné Pitye, ale ta mu unikla tak, že se proměnila v jedli. Pan pak na hlavě nosil z větví jedle upletený věnec. Podobný osud měly jeho snahy v případě nymfy Sýringy, jejíž příběh je popsán výše.

Mezi jedny z jeho nejslavnějších milostných úspěchů patří jeho svedení Seléné. Podařilo se mu to díky tomu, že svou černou chlupatou kozlí podobu zakryl dobře vypraným bělounkým rounem. Seléné si nevšimla, o koho jde a dovolila mu, aby ji vozil na svém hřbetu a dělal si s ní, co chce.

Panova smrt, kterou oplakala prý i samotná příroda, měla velký vliv na celou západní literaturu. O této události se zmiňuje i Plútarchos, který popsal okolnosti této události v 1. st. po Kr. V době vlády Tiberia plula jedna loď z Řecka do Itálie a pohybovala se kolem ostrova Paxu. Náhle cestující uslyšeli plačící hlas z pobřeží, volající jméno Thamuse, což bylo shodou okolností jméno kapitána lodi. Poté co onen hlas zavolal jméno kapitána potřetí, tak se mu kapitán ozval. Hlas Thamusovi poté řekl, aby až přijede do města Palódu, oznámil, že zemřel velký bůh Pan. Hned jak loď doplula dostatečně blízko, aby je bylo z města slyšet, začali hlasitě volat onu zprávu. V reakci na tuto smutnou zprávu se vzduch naplnil pláčem a vzdycháním obyvatel města Palodes. Po přistání na břehu Itálie byl kapitán povolán k císaři, který se velmi zajímal o nadpřirozené věci. Nakonec se došlo k názoru, že nešlo přímo o boha Pana, ale o jiného démona toho samého jména.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Graves, R. (2004)

<sup>18</sup> Mayerson, P. (2001), Str. 219

### 1.2.2. FAUN

Postava Fauna se vztahuje zejména k mytologii římského prostředí. Snad šlo o postavu odvozenou od satyra, snad od Pana a možná, že je výsledkem kombinací obou možností. Má též spodní část těla kozlí, je chlupatější a má mnohem delší rohy než řecký satyr. Z tohoto hlediska má svou podobou mnohem blíže k řeckému bohu Panovi.

Faun byl synem krále Pika<sup>19</sup>, proměněného Kirké v datla, za to, že odmítl její lásku. Faunus měl být otcem krále Latina<sup>20</sup>. Se svou ženou Faunou měl mnoho potomků – Faunů. Byl uctíván i v jeskyni na palatinském pahorku; při slavnostech konaných na jeho počest se očišťovali pastýři i jejich stáda. Kněží po slavnostech bičovali řemínky z obětního kozla každého, s kým se potkali, zejména pak ženy, které se tak nejen očišťovaly, ale měly tak získat i štěstí a plodnost v manželství.<sup>21</sup>

S Faunem byl často zaměňován jiný rustikální bůh - Silvánus. Silvánus měl původně hlídat hranice polí a neobdělanou půdu, ale postupem doby získal pastýřskou funkci jako Faunus. Stejně jako mnoho jiných přírodních božstev žijících v lesích a na vrcholcích hor, byla tato řecká a římská božstva pluralizována do panů, faunů a silvánů. Všichni se stali nedílnou součástí pastýřské tradice v literatuře a umění. Mimo jiné jsou tyto postavy zmíněny i v Miltonově básni Ztracený ráj.

---

<sup>19</sup> Picus byl král laureátský, syn boha Saturna, chovatel nejlepších koní, miláček nymf, z nichž si vybral za ženu nymfu Canens. Pro ni odmítl lásku dcery boha Helia – Kirké. Ta ho začarovala do podoby datla s nachovým a zlatavým peřím symbolizujícím královskou nádheru. Canens svého muže dlouho hledala, nakonec únavou skonala na břehu Tiberu.

<sup>20</sup> Otec Lavinie, manželky Aenea, jež mu porodila syna Aenea Silvia, zakladatele rodu králů Alby Longy.

<sup>21</sup> Slovník antické kultury (1974), heslo Faunus

### 1.2.3. SILÉNOS

Silénos je často charakterizován jako starší satyr. Ve starší literatuře jsou satyr a silénos jmény pro jednu a tu samou postavu. Zajímavá je teorie vysvětlující, proč tomu tak je. Tvrdí, že satyři jsou zmiňováni v souvislosti s Dóry, zatímco Siléni vystupují v souvislosti s hymnem na Afrodité z oblasti Ionie. Rivalská teorie zase tvrdí, že Siléni jsou postavy kombinující člověka a koně, kdežto satyři v sobě kombinují člověka a kozla.<sup>22</sup>

Guy Michael Hedreen<sup>23</sup> označení Silénos používá pro postavy, které jsou napůl koněm a napůl člověkem, jelikož takto jsou popsány na váze Francois. Označení satyr je užíváno pro identickou postavu až v klasické literatuře. Tím se zdá, že jména satyr a silénos byla v archaické době synonymy. Siléni jsou spíše bráni jako kolegové nymf, než mainad. Nymfy jsou na rozdíl od mainad, jež představují ženy stížené šílenstvím na popud boha Dionýsa, více mytologickými postavami.

Zatímco satyr je označení pluralistické, u silénů, pokud jsou napsáni s velkým počátečním písmenem, lze nalézt jisté individuality. Nejznámějším je jistě Marsyas, jenž si dovolil vyzvat na hudební souboj boha Apollóna. Avšak jmen známe více: Achsun, Babakchos, Batyllos, Briakchos, Dophios, Dorkis, Eumas, apod.<sup>24</sup>

Silénos je znázorňován jako starý satyr, s bílými vlasy, vousy i koňským ohonem, často má vypouklé břicho a na hlavě má větší pleš než satyři. Nezřídka je zachycen s holí v ruce. Jde o neodlučitelného průvodce boha Dionýsa, jehož byl dle legend také vychovatelem. Byl synem buď boha Herma nebo Pana. Nejstarším ze silénů byl známý Papposilénos.

Ačkoli šlo o veselého a věčně opilého starce, měl prý i dar věšteství a znal mnohá moudra o životě. Ale bohužel dávky vína a radostí byly často natolik silné, že veškeré jeho nadání bylo zcela zlikvidováno.

Zatímco satyrové byli tvory žijícími zejména v lesích a hornatých oblastech, siléni se drželi hlavně na březích vod a poblíž pramenů.

---

<sup>22</sup> Harrison, J. E. (1903), Str. 389

<sup>23</sup> Hedreen, G. H. (1992)

<sup>24</sup> Simon, E. (1997), Str. 1108

### **1.3. ŽENSKÉ KOLEGYNĚ SATYRŮ**

#### **1.3.1. NYMFY A MAINADY – MYTOLOGIE A IKONOGRRAFIE**

Nymfy, které oživovaly celou přírodu, představují nejpočetnější skupinu polobohů. Existuje celá řada druhů nymf: mořské *Ókeanovny*, nymfy vnitrozemských pramenů *Nájady*, velmi početná byla skupina nymf *Dryády*, které žily ve stromech. V našem hledáčku zájmu jsou však zejména horské nymfy - *Óready*, které často tvořily doprovod bohů (zejména Apollóna a Herma) a byly nejčastějším cílem láskychtivých pokusů satyrů. Rády také laškovaly i s bohem Panem. Nymfy jsou divokými přírodními stvořeními, stejně jako satyři. Ovšem označení nymfa je též někdy používáno pro přechodné vývojové období žen, kdy nejsou již dívkami, ale ani ještě nejsou dospělými ženami. Jde o okamžik, kdy ženské bytí je poznamenáno sexualitou více než kdy jindy.<sup>25</sup>

Mainady jsou někdy též nazývány Bakchantky. Název je odvozen od řeckého slova *mainomai* (šílím), případně řeckého *bakché* (mn.č. *bakchai*), jež je odvozeno od jména boha Bakcha (Dionýsa). Mainady měly v různých lokalitách různé názvy – Plútarchos nás informuje, že v Makedonii byly nazývány *Mimallones* a *Klodonos*, zatímco v Řecku nesly jména jako již zmíněné *Bakchy*, *Bassaridky*, *Thyiades* či *Potniades*. Ačkoli jsou názvy různé, všechny mají podobný význam: ženy posedlé duchem Dionýsa.<sup>26</sup>

Ženy, jež spolu se satyry, tvořily Dionýsovu skupinu, jsou zachycovány v extatickém vytržení. Oděny byly v dlouhých rízách či zvířecích kůžích. Jejich charakteristickým znakem je *thyrsos* (dřevěná hůl omotaná břečťanem či vinnou révou) držený v ruce, případně nahrazený hady omotanými kolem jejich paží.

K orgiastickým rejům mainad byl mužům přísně zakázán vstup. Důkazem toho, jak takový opovážlivec mohl dopadnout je příběh o Pentheovi, jenž byl roztrhán zaživa na kusy holýma rukama své matky Agaué. V průběhu svých oslav, při nichž mainady oslavovaly boha Dionýsa, běhaly nahé či oděné v zvířecích kůžích po horských úbočích, tancovaly, zpívaly a zaživa sáply na kusy různou zvěř.

Základní atributy těchto ženských členek dionýsovske skupiny prošly svým vlastním vývojem. Nástroje, jež jsou zmiňovány v Euripidových *Bakchantkách*, se v ikonografickém umění začínají vyskytovat až po roce 520 př. Kr. Jedním z nejranějších příkladů je již výše zmiňovaná Nikosthénova amfora s krčkem. (Obr. 1) Nymfy a mainady disponují v této době

<sup>25</sup> Isler – Kerényi, C. (2007), Str. 86

třemi základními atributy, které se v archaické dionýsovské ikonografii neobjevovaly – kůže panterů, hadi omotaní kolem jejich paží a klacek (příp. hůl). Další charakteristické atributy – thyrsos a nošení mláďat divé zvěře v náručí – se prvně objevují až na červenofigurové práci malíře Oltose.<sup>27</sup>

Nové atributy přicházejí na scénu na několika číších z doby před rokem 500 př. Kr. Na fragmentech číše od malíře Skytha se objevuje satyr obtěžující nymfu, která má na sobě kolouší kůži a v ruce hada. Dvě skvělá dionýsovská témata se zachovala na číších z Mnichova, jež jsou připisovány Chelidovu malíři. (Obr. 2) Na jedné scéně je nymfa s *thyrssem*, na druhé jsou dvě nymfy: první s *thyrssem* a hadem a druhá s holí a panterí kůží. Tato scéna je jednou z prvních, která zachycuje zoufalý pokus satyra o sblížení a radikálně odmítavou reakci ze strany nymfy. Dochovalo se mnoho číší od malíře Nikosthéna, jež zachycují nymfy s *thyrsy* a hady v rukách. Mnoho z nich znázorňuje i jejich asertivní obranu před chlípností satyrů.<sup>28</sup>

Zajímavostí jistě také je, že tyto nové atributy se začínají objevovat v téže době, kdy se mění vzájemný vztah mezi satyry a nymfami v ikonografickém znázornění. Jak již bylo zmíněno – tyto atributy se nejprve objevují v Euripidových *Bakchantkách*, kde jsou symbolem naprosté oddanosti bohu Dionýsovi. Pro ženy v této hře došlo v okamžiku extatického prožitku k odvržení tradičních sexuálních rolí. Nebyly již jen slabými a, leckdy z donucení, povolnými ženami. Staly se nebezpečnými, i sám Dionýsos varoval Penthea, že pokud neskryje své mužství, ženy ho rozsápu. Bohužel pro něj, nepřikládal tomu přílišnou váhu. V přeneseném slova smyslu zde došlo k odřeknutí se obvyklé role nymf. Nymfy a mainady z období po roce 520 př. Kr. se staly suverénnějšími průvodkyněmi svého boha Dionýsa, nebyly již jen cílem potěšení satyrské touhy.

---

<sup>26</sup> Harrison, J. E. (1903), Str. 389 - 390

<sup>27</sup> Hedreen, G. H. (1994), Str. 62

<sup>28</sup> Hedreen, G. H. (1994), Str. 63 - 65

### 1.3.2. JAK SE ODLIŠUJÍ NYMFY A MAINADY?

Láska k ženskému pohlaví je jednou z nejzákladnějších vlastností satyrů. Ovšem leckdy vzniká nedorozumění ohledně toho, koho vlastně satyři obtěžují. Jako máme někdy problémy odlišit satyry od silénů, tak je problematické odlišit nymfy od mainad. Tomuto tématu se hodně věnuje Guy Hedreen ve svém článku pro časopis *The Journal of Hellenic Studies* nazvaném *Silens, Nymphs and Maenads*.<sup>29</sup>

G. Hedreen se snaží dokázat skutečnost, že společníci satyrů jsou nymfy a nikoli mainady. Předkládá k tomuto celou řadu důkazů. V první řadě zmiňuje, že na žádné doposud nalezené athénské váze nebyl nalezen nápis s názvem mainady. Tento pojem je nám znám jen díky dochovaným hrám antických tragédií, zvláště pak samozřejmě díky Euripidovým *Bakchantkám*.

Základním rozdílem mezi nymfami a mainadami je, že první jmenované jsou mýtické bytosti, kdežto druhé jsou obyčejnými smrtelnicemi. Těžko můžeme uvažovat o tom, že v průběhu rituálů ženy symbolizovaly mainady, jako tomu bylo obdobně u mužských rolí, znázorňujících silény. V jejich případě šlo spíše o skutečnou extatickou ztrátu vědomí, než o vědomou hru určité role.

První skutečné doklady rituálů, jaké popisuje Euripidés, jsou doloženy až v helénistickém období. V té době se konala procesí, jejichž cesta vedla do horských oblastí, byla doprovázena rituálním nářkem a nesením thyrsu. Euripidovo dílo je někdy bráno jako zdokumentování příchodu dionýsovského kultu do Athén. Mnohé z událostí v této hře jsou míněny jako ukázka dionýsovského stylu a nemusí tak být nutně dokladem skutečných rituálů.

V antické literatuře máme jeden jasný doklad o vztahu mezi mýtem a rituálem, jehož se zúčastňují mainady. Diodóros nás informuje, že v helénistické době ženy uctívaly Dionýsa „v nápodobě mainad, o nichž se říká, že byly s bohem v dávných dobách spojeny“<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Hedreen, G. H. (1994)

<sup>30</sup> Hedreen, G. H. (1994), Str. 58 dole

## **1.4. VÝVOJ SPOLEČNÝCH ZNÁZORNĚNÍ SATYRŮ S NYMFAMI A MAINADAMI**

V 6. st. př. Kr. je často vztah mezi nymfami a satyry zachycován jako srdečný a intimní, jak dokládají mnohá znázornění z athénských černofigurových váz. K určité změně dochází mezi lety 500 a 470 př. Kr. a po roce 470 př. Kr. jsou již mainady k satyrům výrazně a často nepřátelské.<sup>31</sup>

Na počátku tvorby jsou tyto postavy zachyceny v tanci, ale je i mnoho takových zobrazení, kde je vztah mnohem intimnějšího rázu. Například na váze připisované Amasidovi<sup>32</sup> jsou namalováni satyři a nymfy s úsměvem a jdoucí ruku v ruce, v objetích a dokonce se i líbají. V poslední čtvrtině 6. st. př. Kr. je tento druh scén velice frekventovaný.

Ještě intimnějšího rázu je výzdoba amfory s krčkem z Bostonu (*Obr. 3*). Na levé straně je satyr líbající nymfu, na pravé straně pak satyr nesoucí nymfu v náručí takovým stylem, že vzájemná náklonnost nemůže být snad ani více patrná. V těchto scénách je vidět, že nymfy se zájmu satyrů nijak nebrání.

Některá černofigurová díla znázorňují přímo pohlavní akt mezi satyry a nymfami. Takováto zobrazení jsou však velmi vzácná. Navíc jsou známy jen z tvorby mimo Attiku.<sup>33</sup> Amfora z Würzburgu zachycuje skupinu satyrů, z nichž ústřední dvě postavy drží v náručí nymfu, jejíž klín nasazují na ztopořený penis jednoho z nich. (*Obr. 4*) Sexuální akt tohoto rázu zachycuje i několik amfor s krčkem z Tyrhénské skupiny. Na těchto vázách si satyři jednou rukou drží svůj ztopořený falus, zatímco rukou dělají lákavé gesto na mainady stojící opodál. Mainady v těchto scénách jsou oblečené, ale nezřídka i zcela nahé, časté jsou i okamžiky, kdy si provokativně nadzvedávají svou sukni, aby ještě více rozdráždily satyrovu touhu.

Dalším známým příkladem takového blízkého a intimního styku mezi satyry a ženskými postavami nalézáme na korintském lékythu z doby zhruba kolem roku 560 př. Kr. (*Obr. 5*) Je zde pět natěsnaných párů provádějících hromadný sexuální akt. V pravé části scény je zachycena žena, jež se poddává touze hned dvou satyrů najednou. V levé části můžeme zase vidět pár, jehož snažení je téměř u cíle, jak je dobře vidět na satyrově postoji. Ačkoli je levá strana poněkud nepřehledná, zdá se, že jsou zde nakumulovány dva páry

<sup>31</sup> Halperin, D. M., Winkler, J. J., Zeitlin F. I. (1990), Str. 62 – 63

<sup>32</sup> Viz dále v kapitole o černofigurové tvorbě.

<sup>33</sup> Schlesier, R., Schwarzmeier A. (2008)



v různých sexuálních polohách a k jednomu z nich se přidružil další satyr, jenž si za cíl uspokojení své tužby vybral svého kolegu.<sup>34</sup>

Některé athénské černofigurové vázy obsahují i scény, kde satyři honí nymfy, u nichž nejsou stopy po odporu k případnému lapení. Většina těchto zobrazení je orientována zleva doprava. Několik takových případů spadá do třetí čtvrtiny 6. st. př. Kr., ale většina jich je až z poslední čtvrtiny. Není však vždy zcela zřejmé, že by šlo jen o averzi vůči zájmu satyrů.

Některé z těchto scén se zdají být spíše zachycením jistého druhu tance. Příkladem zde může být tondo číše malíře Oakeshott. (Obr. 6) Zarostlý satyr (či zde snad Silénos) zvedá do výše pravou nohu, zatímco nymfa stojící zády před ním se otáčí v laškovném gestu a vzájemně se dotýkají svými dlaněmi. Scéna, kdy se nymfa jakoby pohybuje směrem od satyra, ale zároveň k němu otáčí hlavu, či případně celý trup, je častá.

Několik černofigurových váz ze 6. st. př. Kr. však již zachycuje i zcela jednoznačné scény odporu.

Na červenofigurových vázách archaického období jsou však již nymfy mnohem méně ohleduplné na satyrské city. Jedním z nejranějších příkladů tohoto nového, méně přátelského vztahu je amfora s krčkem od Nikosthénova malíře. (viz Obr. 1) Na jedné výzdobné straně nymfa odtahuje satyra za jeho vlasy, na druhé straně se snaží satyr nymfu odstrkat někam do soukromí.

Mezi lety 520 – 500 př. Kr. vzniklo více váz zachycujících obdobný odpor. Na číši Chelidova malíře drží satyr lem šatů nymfy, ta se však odmítá jen tak lehce vzdát a napřahuje svůj *thyrsos*, aby ho jím mohla udeřit. (viz Obr. 2) Co se nástrojů sloužících k odehnání nechtěných nápadníků týká, používaly nymfy i jiné metody. Mezi nimi i hady obtočené kolem jejich paží.

Jakoby na odpor výše uvedeným faktům, máme dochován jeden talíř, datovaný zhruba do doby kolem roku 510 př. Kr., se zajímavou výzdobou v tondu. (Obr. 7) Žena si zde obkročmo nasedá na ztopořený penis satyra. Snad z důvodu obav z neúspěchu, či nedostatku potěšení ze satyrova klína, si ještě drží v druhé ruce obrovský *olisbos*.<sup>35</sup> Ovšem jde o vzácný příklad ukojení satyrovy touhy. Tito jedinci byli bohužel v drtivé většině případů u žen odsouzeny k neúspěchům.

<sup>34</sup> Schlesier, R., Schwarzmeier A. (2008), Str. 181

<sup>35</sup> Nástroj užívaný ke stejnému účelu jako dnešní vibrátory.

Dalším dílem, kde je ještě patrná náklonnost mezi oběma druhy, je amfora z Berlína zhruba z doby kolem roku 520 př. Kr.<sup>36</sup> (*Obr. 8*) Na jedné výzdobné straně běží dva satyři, z nichž jeden nese mainadu na ramennou, kdežto jeho kolega vpravo, vykazující nepřehlédnutelný stav vzrušení, nese svou kolegyni v náruči a úpěnlivě při tom hledí do jejího obličeje. U mainad se nezdá, že by jim takovýto zájem nebyl po chuti.

Znázornění scén, kdy nymfy zcela bezprecedentně odmítají pozornost od satyrů, se stala běžná v červenofigurové malířské produkci mezi lety 500 – 480 př. Kr. Jedním z mnoha příkladů je malba Kleofrada na amfoře z Mnichova. (*Obr. 10*) Satyr se zde úpěnlivě drží okraje šatů nymfy, ale ta ho odstrkuje rukou a v druhé ruce držným *thyrs*em míří na jeho genitálie, aby ho tak odradila od jakýchkoli nemravných tužeb. Scén, kdy nymfy míří *thyrs*em na nejcitlivější místa satyrova těla, známe několik. Patří sem i tondo číše malíře Makrona.

Jak v černofigurové, tak v červenofigurové keramice je oblíbeným motivem satyr držící nymfu v pase. I tato scéna prošla v průběhu věků různými obměnami. V 6. st. př. Kr. se nymfy tomuto chvatu nijak nebrání. Ba naopak, leckdy u toho ještě mají na rtech úsměv. Na jedné hydrii z pařížského Louvru chytá satyr nymfu v pase, zatímco druhá, nijak tím nevzrušena, nadále tancuje. Ovšem v červenofigurové tvorbě, zejména v období mezi lety 500 – 480 př. Kr., se již nymfy výrazně ohrazují vůči takovému druhu intimnosti.

V době, kdy se vyskytují tyto prvky odporu, se již nesetkáváme s přátelskými gesty mezi oběma druhy. Scény, kdy satyři chodili s nymfami ruku v ruce, se již nevyskytují. Po roce 510 př. Kr. již není ani nikde vidět satyr líbající nymfu, či jí přátelsky držící kolem ramen. Snad tento fakt byl podnětem k rozvoji nového a rychle oblíbeného motivu v posledních dvou desetiletích 6. st. př. Kr.: satyr snažící se překvapit spící nymfu. V těchto scénách satyři nic netušícím a spícím nymfám nadzvedávají sukně a lačně se pod ně dívají. Příkladem takovéto scény může být malba na hydrii v Rouenu (*Obr. 9*), kde se satyr připlížil k mainadě, nadzdvihl jí sukně a lačně sleduje její odhalený klín.

Změna v chování ženských společnic na keramických malbách neušla pozornosti mnoha odborníků. Je to dáváno do spojitosti se skutečností, že ženské postavy v pozdně archaické dionýsovské ikonografii byly skutečnými kněžkami či uctívačkami tohoto boha. Od athénských matron však byla vyžadována větší poslušnost a morální bezúhonnost. A tento fakt se posléze dostal z reálné sféry rituálů i do imaginárního znázornění v umění.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Schlesier, R., Schwarzmeier A. (2008), Str. 183

<sup>37</sup> Hedreen, G. H. (1994)

## **2. SATYR V ANTICKÉ LITERATUŘE**

Zmínky o satyrech lze nalézt již u Homéra<sup>38</sup> a také Hésioda, který je zmiňuje jako bratry horských nymf. V různých pozdějších hrách jsou jim připisovány vlastnosti jako hravost, veselost, naivnost, čtveráctví, nešikovnost, darebnost, bezmyšlenkovost, nespolehlivost, závislost na alkoholu a chlípnost. Jsou zvědaví, ale také výbušní, smělí, ale také podlézaví, vychloubační, ale také zbabělí. Jsou nahlíženi zejména z lidského hlediska, ale představují také jistou obojakost. Jejich koňská část je svádí na cestu pochybnosti, nedůvěřivosti. Z tohoto hlediska je nutno na ně nazírat ne jako na zbabělé, nýbrž jako na ovlivněné jejich koňskou povahou, tudíž jako na figury mající sklon k plašení se a lekání se.

Postavu satyra zahrnul do svého díla i slavný bajkář Ezop (6. st. př. Kr.) v příběhu *O satyrovi a pocestném*.<sup>39</sup> Vypráví se zde, jak šel jednou satyr v zimě na procházku po lese a narazil na napůl zmrzlého pocestného. Slitoval se nad ním a pozval ho k sobě do jeskyně. Cestou tam si pocestný foukal na své zkřehlé prsty a na otázku satyra, proč to dělá, odpověděl, že jeho prsty jsou moc studené a svým dechem je zahřívá. Když došli do jeskyně, uvařil satyr teplou kaši a nabídl ji pocestnému. Pocestný začal do kaše opět silně foukat, což samozřejmě neušlo pozornosti jeho hostitele. Na jeho otázku, proč zase fouká, odpověděl host, že je to moc horké a tak to musí foukáním ochladit. Satyr se rozčílil a poslal pocestného pryč s tím, že nechce mít nic společného s nikým, kdo týmiž ústy může foukat teple i studeně. Ponaučení, jež z toho plyne, je zřejmé – stálost je dobrou známkou důvěryhodnosti.

Strabón (64 př. Kr. – 19 po Kr.) ve svém díle *Geografie* kromě popisu satyrů zmiňuje také skutečnost, že mezi nimi byli i moudří jedinci. Se vzhledem satyra byl často srovnáván sám Sókrates, jak můžeme číst u Xenofóna a v Platónově symposiu<sup>40</sup>. A to díky svému obličejí i tělesné konstituci. Pakliže byl srovnáván se Silénem, nešlo jen o jejich fyzickou podobu, ale i o vyzdvižení moudrosti.<sup>41</sup> Strabón se věnoval i definicím satyrů a silénů.<sup>42</sup> Popisuje je nejen jako průvodce boha Dionýsa, ale i jako určitý druh božstva samo o sobě. Srovnává je také s jinými démonickými postavami.

---

<sup>38</sup> Viz Homérův Hymnus na Afrodíté, kde je uvedeno, že horské nymfy se přátelí se Seilóni (Homérský hymnus na Afrodíté, 261)

<sup>39</sup> Ward, C. (1994), Str. 77

<sup>40</sup> Patočka, J. (1990)

<sup>41</sup> Mayerson, P. (2001), Str. 250

<sup>42</sup> Strabon 10, 3, 7 - 10, 3, 17, In: Simon, E. (1997)

Pausánias<sup>43</sup> (2. st. po Kr.) ve své *Cestě po Řecku* zmiňuje jeden kámen, který měl být situovaný na athénské Akropoli a kde měl dle legendy sedět Silénos v okamžiku, kdy do Řecka přišel Dionýsos. Aelianus Claudius<sup>44</sup> z 2. - 3. st. po Kr. ve svém díle *Pestré příběhy* zaznamenal etymologii slov satyr a silénos.

V pozdější římské době zahrnul do své literární tvorby postavy satyrů i Ovidius (*Kalendář* 3, 763) a Nonnus (*Dionysiaca* 14, 115). Římský Pseudo- Higginos<sup>45</sup> z 2. st. po Kr. ve svém díle *Astronomica* popisuje příjezd Dionýsa a jeho svity do bitvy proti Titánům. Prý měli přijet na oslích, kteří se však poté, co se příliš přiblížili k nepřátelům, splášili. Vyděšení oslové začali natolik hlasitě hýkat, že nepřátelé z toho byli konsternováni dostatečně natolik, aby je pak armáda Dia mohla porazit.

U autorů 2. st. po Kr.<sup>46</sup> se vyskytuje často známý příběh Amýmóné, jedné z Danaoven. Příběh vypráví, že král vyslal své dcery, aby našly vodu. Amýmóné si chtěla cestou ulovit jelena, avšak její oštěp bohužel spadl na spícího satyra. Ten se probudil a chtěl ji znásilnit. Na pomoc jí však přišel samotný vládce moře Poseidon, hodil po satyrově svým ozubeným trojzubcem a v místě, kde dopadl na zem, vytryskl trojnásobný pramen. Satyr utekl, Amýmóné se stala milenkou Poseidóna a měli spolu posléze syna Nauplia.

U Nonna (*Dionysiaca* 16. 240) a v Ovidiových *Metamorfózách* (6. 111)<sup>47</sup> je zachycena historka o tom, kterak se Zeus snažil dobýt ženské srdce a klín Antiopé v převleku za satyra. Ovidius píše: „... jak lůno spanilé Antiopé kdysi dvojmo pod maskou satyra obtěžkal Zeus...“<sup>48</sup>

Epická báseň *Dionysiaca* od Nonna je velmi významným a obsáhlým materiálem k problematice boha vína a jeho služebníků. Nonnus byl jedním z nejvýznamnějších řeckých epiků římského císařství (2. pol. 5. st. po Kr.). Jde o pozdně antické dílo o velikosti 48 knih věnující se životu Dionýsa – od jeho narození (nutno poznamenat, že k narození Dionýsa se autor dostává až v osmé knize) až po zbožštění. Velká část je věnována Dionýsově tažení na východ do Indie a bojům s tamními vládci. Satyrové byli jednou ze základních složek jeho armády.

<sup>43</sup> Pausánias, *Cesta po Řecku*, 1.23.6 In: <http://www.theoi.com/Georgikos/Satyroi.html>

<sup>44</sup> Aelianus Claudis, *Pestré příběhy*, 3.40. In: <http://www.theoi.com/Georgikos/Satyroi.html>

<sup>45</sup> Pseudo-Hyginus, *Astronomica* 2. 23. In: <http://www.theoi.com/Georgikos/Satyroi.html>

<sup>46</sup> Pseudo-Apollodorus, *Bibliotheca* 2. 13, Pseudo-Hyginus, *Fabulae* 169

<sup>47</sup> Zmínky o satyrech jsou prochnuta i jiná Ovidiova díla jako *Kalendář* či *Listy Heroin*. Vždy se však jedná jen o krátká přirovnání či slovní spojení.

<sup>48</sup> Naso, *Publius Ovidius* (2001), str. 90

Do povědomí i neklasicky vzdělané populace se dostal pojem satyrské hry, které představují žánr kombinující v sobě tragédii a komedii. Satyrské hry jsou typické tím, že jsou pro dva až tři herce a chórus mužů je stylizovaný do podoby satyrů, příp. silénů<sup>49</sup>. Při každoročních dionýsovských hrách Eleutheriích následovala vždy jedna satyrská hra po třech tragédiích.

Základním zdrojem témat pro psaní satyrských her byly epické mýty a řecká mytologie. V příbězích, na jejichž motivy jsou satyrské hry psány, se satyři normálně nevyskytují. Tím, že byli autory do těchto příběhů satyři doplněni, vznikla ona vtipná pointa, jež je charakteristickým rysem satyrských her.

Většina satyrských her je pojmenována po nějaké postavě ze hry samotné, ať již jde o hrdinu pozitivního či o hlavního darebáka. U jiných her je pro jejich název důležitá funkce chóru - jako např. v Sofoklově *Kophoi* (Hluší) a *Ichneutai* (Stopaři). Základní charakteristiky satyrských her jsou tři. V první řadě jde o to, že hlavní záporná postava, strašák či monstrum jsou poraženi. Za druhé je do hry vždy zakomponována nějaká podlost či klam, jejímž působením jsou hlavní postavy vystaveny. Třetím významným prvkem těchto her je proces zotročení a následného útěku či záchrany.<sup>50</sup>

Významnou roli v tomto druhu her zastával chór, který náležitě komentoval dění na jevišti a svým zesměšňujícím postojem dělal vtipnými i scény, které se na první pohled mohly zdát víceméně tragické. Ne ve všech satyrských hrách však vystupují postavy satyrů. Avšak pokud se satyři či siléni ve hře vyskytnou, lze tuto hru posléze s jistotou označit jako satyrskou.<sup>51</sup> Satyrské a silénovské postavy se vyskytují častěji v těch hrách, kde jsou hlavními hrdiny dětští bohové či héroové. V takovýchto případech zde vystupují jako chůvy či vychovatelé těchto bohů a hrdinů. Jednou z nejznámějších satyrských her, kde tyto postavy vystupují je hra *Ichneutai* od Sofokla zachovaná v relativně velkých fragmentárních kusech.

Stejně jako ve vázovém malířství i v satyrských hrách byla zdrojem mnoha humorných situací sexuální frustrace satyrů. V Aischylově *Amymóne* si satyři přejí užít si s hlavní hrdinkou dle svých fantazií, ale jejich snaha je na konci stejně zmařena. A to i přesto, že se ji Papposilénos snaží zmást fatalistickými řečmi o tom, jak je jejím osudem být jeho ženou a jeho osudem je zase být jejím manželem.<sup>52</sup> Aischylos je považován za autora nejlepších

---

<sup>49</sup> Oděni jsou do kozlích, jeleních či panteřích kůže, na hlavách mají masky a rozčuchaný účes. Při představení předváděli i na první pohled nekoordinovaný tanec zvaný sicinnis, který byl charakteristický různým hopsáním a skákáním

<sup>50</sup> Sutton, D. F. (1974), Str. 111 - 113

<sup>51</sup> Sutton, D. F. (1974), Str. 109

<sup>52</sup> Hedreen, G. H. (1994), Str. 66

satyrských her. Z jeho her lze vyjmenovat třeba díla *Rybářská síť*, *Istmičtí atleti*, *Kirké*, *Prométheus*, *Proteus*, *Sfinx*.

V Sofoklově díle *Milenci Achillovi* jsou satyři plísněni za to, že svou touhu obrátili vůči ženám a nevěnují se vůbec pederastii. Sofoklés napsal dvě hlavní díla: *Inachos* (spjato s pověstí o Io, odehrává se v Argolidě, vlasti satyrů) a *Ichneutai* (děj z Peloponnésu, vlasti Herma), dále je známá hra *Pandora* a *Amfiaraos*. V jeho další hře *Andromeda* jsou také zmiňováni satyři. Helénistický básník Dioskorides si natolik vážil Sofoklových satyrských her, že prý nechal na jeho hrob umístit sochu satyra.

V Euripidově hře *Skiron* zajmou satyři skupinku hetér, avšak místo aby si s nimi mohli užívat, tak Papposilénos přemýšlí, jak by na nich mohl vydělat, kdyby se stal jejich pasákem. V Euripidových hrách vystupoval na jevišti prý chór i se skutečným stádem ovcí. Známa je jeho satyrská hra *Kyklop*, která je parafrází na slavné Odysseovo dobrodružství. Je to jedna z mála satyrských her, jež se nám zachovala relativně vcelku. Dále známe ještě jeho hry *Busiris*, *Sisyfos* a *Skiron*.

Stejně jako v ikonografii nejsou ani v satyrských hrách satyři nikdy daleko od tolik toužebného sexuálního aktu, avšak ani zde se jim nikdy nepodaří dojít se svou touhou až do cíle.

### **3. IKONOGRAFIE SATYRŮ V ČERNOFIGUROVÉM VÁZOVÉM MALÍŘSTVÍ**

V této kapitole se zaměříme zejména na vázové malířství z oblasti Athén. Athény jsou ze všech řeckých center nejlépe prozkoumány a jejich ikonografické nálezy nejlépe zdokumentovány. Stejně tak je odsud i největší počet nálezů. Avšak zároveň nelze uvažovat nad tím, že by Athény byly jakýmkoli způsobem izolovány od svého okolí. Vývoj probíhal paralelně ve všech centrech. Na Athénskou keramiku mezi koncem 7. a počátkem 6. st. př. Kr. měla velký vliv keramika z Korintu. Zde také, po době geometrické, jež nevěnovala lidské figuře příliš pozornosti, vznikají první díla, v nichž snad lze rozeznat první známky rysů satyrů.

Satyři jsou jedním ze dvou základních mužských představitelů v doprovodu boha Dionýsa. Spolu s nimi se na vázách často vyskytují i tanečníci. Ovšem zvláště počátky protokorintského a protoattického umění nedělají leckdy zcela jasné rozdíly mezi těmito postavami a pro nás je někdy obtížné postavy správně interpretovat. Umělci té doby totiž tanečníky zachycovali v silně groteskních podobách. A taktéž ne vždy lze v tomto období satyry rozeznat podle koňského ocasu či ithyfalické postavy, jelikož tyto své typické charakteristiky jednoduše nemají znázorněny.

Heinrich Bulle ve své knize z roku 1893 rozlišuje dva základní nejstarší typy zobrazení satyrů.<sup>53</sup> Jako první jmenuje satyry s koňskými nohama, které dále specifikuje na satyry s koňskými kopýtky, či s celými koňskými končetinami. Tento typ považuje za starší než druhý, který je charakterizován satyry porostlými kompletně srstí. Tyto srstnaté satyry posléze srovnává s postavou Papposiléna, jenž je také zachycován v tomto stylu.<sup>54</sup>

Fragment protoattického kratéru z Berlína (*Obr. 11*) zachycuje na jedné straně postavu s bujnými vlasy a jedním velkým kulatým okem. Ta je natolik blízká zvířecímu světu, že zde snad lze mluvit o postavě satyra. Naopak postavy na druhé straně kratéru jsou nejspíše znázorněním tanečníků. V rukách drží jakési obkrouhlé předměty, snad kameny užívané místo civilizovaných zbraní.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Bulle, H. (1893)

<sup>54</sup> Bulle, H. (1893), Str. 15

<sup>55</sup> Isler – Kerényi, C. (2007)

### **3.1. PROTOKORINTSKÉ A KORINTSKÉ OBDOBÍ**

První znázornění satyrů na protoattické keramice zaznamenáváme zhruba v první polovině 7.st. př. Kr. Nález malovaného aryballu z protokorintského období z Brindisi je svým vzhledem mnohem bližší satyrům ze 6. st. př. Kr., ačkoli jeho datace je určena zhruba do roku 650 př. Kr.<sup>56</sup> (*Obr. 12*) Na hlavním výzdobném pásu zde nalezneme čtyři centrální páry postav: pár sfing (z nichž jedna má vousy), pár bojujících hoplitů, lva napadajícího nějaký druh kozy a jednu výrazně ithyfalickou postavu, jež nějakým nástrojem napadá ženskou postavu před ním. Jediným faktem, jenž nám brání okamžitě tuto postavu nazvat satyrem je absence koňského ocasu. Za zmínku jistě stojí i skutečnost, že ženská postava v jedné ruce drží věnec a druhou natahuje směrem k zajíci. Právě zajíc je často součástí zobrazení dionýsovských scén, nejčastěji právě ve spojitosti s ženskými průvodkyněmi tohoto boha.

Velkou pozornost si zaslouží miniaturní amfora ze středně korintského období. Zachycuje mladého bezvousého muže sedícího na oslovi. (*Obr. 13*) Co nás zde na první pohled zaujme jsou jeho nohy – nejen, že jsou obě na jedné straně oslího těla, ale chodidla vykazují jasné známky nějaké deformace. Ihned se vybaví analogická myšlenka na Héfaištovu cestu na Olymp na slavné Váze Francois. Třetí postava jdoucí za jezdcem je předmětem sporů, někteří v něm vidí obyčejnou mužskou postavu, jiní Dionýsa a ještě jiní ženskou postavu (včetně C. Isler – Kerényi, 2007). Z našeho hlediska jsou nejzajímavější první dvě postavy situované před osla. Ačkoli se obě zdají být oděné, je na nich zcela nepřehlédnutelný vysoký stav erekce. Postava více vlevo má poněkud divočejší vzhled – rozčuchané vlasy, od zbylých postav se liší i svými ušima, jež jsou mnohem více patrné. V levé ruce drží předmět, který by snad šlo interpretovat jako nějakou picí nádobku.<sup>57</sup>

V prvních desetiletích 6. st. př. Kr. se v korintské keramice stává motiv groteskních tanečníků významným výzdobným motivem na picím náčiní. Ale nadále v tomto období převládají výzdobné motivy s vojenskou tematikou.

Z této doby pochází velký pozdně korintský aryballos s nožkou, který zachycuje pět tanečníků. (*Obr. 14*) První postavou zleva je zcela patrně satyr s koňským ocasem i ušima a samozřejmě zcela nepřehlédnutelnou erekcí, podobně jako poslední postava. Další tři postavy jsou groteskní tanečníci, z nichž první dva mají vous.

---

<sup>56</sup> Isler – Kerényi, C. (2007)

<sup>57</sup> Isler – Kerényi, C. (2007), Str. 25n.



### **3.2. TVORBA Z BOIOTIE**

Nezanedbatelnou roli sehrává i boiotská tvorba. Jedním příkladem za všechny může být pyxis s následujícími scénami: obraz mladého a staršího nahého muže, přičemž starší muž se dotýká genitálií mladého muže, kterému to očividně není proti mysli, na druhé scéně je frontálně zachycena mužská postava při aktivní masturbaci, na třetí straně je opět pár – vousatý tanečník se satyrským ocasem, demonstrující ohromnou velikost svého falu před proti stojící ženskou postavou. (*Obr. 15*) Toto dílo může být považováno za zachycení průběhu transformace tanečníků do podoby satyrů.

Obdobnou symboliku lze vidět na kantharu z Boiotie (dnes v Mnichově). (*Obr. 16*) V celé řadě tanečníků je vždy na opačném konci řady jeden otočený zády k ostatním, onanuje a vykazuje patrné rysy satyra. Přetváření tanečníků do podoby satyrů je ještě více patrné na váze z Boiotie, jejíž datace je shodná s výše zmíněnou pyxidou, tj. mezi lety 570 – 560 př. Kr. Celá scéna je dávana do souvislostí s alkoholem, lascivními gesty, masturbací a tancem. Před hráčem na flétnu se vyskytuje malá postava satyra.

### **3.3. ATTICKÉ ČÍŠE TYPU SIANA**

Tato skupina pojmenovaná dle naleziště na Rhodu, které bylo zkoumáno v 19. století, je Boardmanem datovaná mezi roky 575 až 550 př. Kr.<sup>58</sup> Navazuje na předchozí období číší s komasty. V tomto období máme dva významné malíře číší – Malíře C a Heidelbergského malíře.

Oproti středně korintskému období dochází u číší typu Siana k jedné velké změně. Poměr válečných a dionýsovských scén se zcela obrací, jakkoli byla dříve dionýsovská tematika v menšině, v tomto období je to již poměr 2:1. Současně s tím se již neklade takový důraz na tanec, ale spíše na samotné symposium a jeho průběh. Což samozřejmě neznamená, že by se motiv tanečníků zcela vytratil.<sup>59</sup>

Heidelbergský malíř se více než Malíř C zaměřoval na dionýsovskou tematiku. Jeho známý kylix z Kopenhagenu zachycuje boha Dionýsa mezi tančícími satyry a ženskými tanečnicemi. (*Obr. 17, 18*)

---

<sup>58</sup> Boardman, J. (1974), Str. 31

<sup>59</sup> Isler – Kerényi, C. (2007)

### **3.4. DINOI A KRATÉRY Z PRVNÍ POLOVINY 6. ST. PŘ. KR.**

Fragmenty dinu z Athén datovaného zhruba kolem roku 580 př. Kr. je specifický v tom ohledu, že v jednotlivých vlysech se zde nalézají jak tanečníci, tak i satyři. (*Obr. 19*) V prostředním vlysu je zachycen satyr porostlý hustou srstí po celém těle, jak prohání nymfu, či jinou ženskou postavu. Avšak jak se zdá, nejde zde o onen později typický zběsilý úprk ženské postavy, spíše se zde projevují známky laškovnosti mezi oběma postavami.

Dalšími příklady je fragment dinu připisovaného Sofilovi (*Obr. 20*) a lékythos vytvořený v okruhu malíře Gorgony. Zde zachycení satyři jsou opět porostlí výraznou srstí. Navíc scéna na lékythu zachycuje opět satyra jedoucího na oslovi. A samozřejmě zde nemůže chybět zcela nepřehlédnutelný stav vzrušení u těchto figur.

V první čtvrtině 6. st. př. Kr. se ikonografie satyrů ještě stále drží ve své zavedené linii – jsou divoci, s minimálními civilizovanými prvky, mají různé zvířecí prvky jako koňský ohon, uši a srstí porostlé tělo. Na druhou stranu jsou satyři zachyceni i při mnoha kultivovanějších činnostech - chodí v průvodech boha Dionýsa, hrají na aulos, drží v rukách kratéry a jiné druhy nádob spjaté s pitím vína. Zajímavé je sledovat satyry, kteří jdou jako doprovod nějakého jezdce na mule či oslovi. Na rozdíl od jiných zobrazení, zde satyři nepůsobí jako agresivní po sexu bažící bytosti. Ano, mají sice stále nepřehlédnutelnou erekci, avšak ženy v průvodu si před nimi mohou být jistější. Tito satyři se většinou zaobírají tancem či hrou na nějaký nástroj, zvláště na již zmiňovaný aulos.

Toto lze vysvětlit tím, že satyr je jistou ikonografickou obdobou vývoje lidstva. Stejně jako lidé i satyři jdou od divokosti a nespoutanosti k civilizovanosti. Ovšem i v civilizované společnosti jsou stále patrné prvky prapůvodní divokosti. Ať si lidé vytvoří sebevíce vyvinutou kulturu, nikdy se nemohou zbavit toho, že ve svém základu jsou stále zvířaty. Satyři jsou sice leckdy zachycováni při lidských činnostech, avšak stále si ponechávají svůj poněkud animální vzhled i chování.

Nelze popřít, že jistě existuje určitý vztah mezi satyry a tanečníky. Postavy svým vzhledem blízké satyrům se vyskytují již v 7. st. př. Kr. v Korintu. K prolínání těchto dvou druhů postav docházelo jak v korintské oblasti, tak i v boiotské a athénské tvorbě. Více patrné je to v situacích, kdy jsou tanečníci zachyceni z profilu. Pro některé autory je tato ambivalence vysvětlována tak, že tanečníci jsou zobrazení herců, kdežto satyři představují to, co herci hrají.<sup>60</sup> Jejich současný výskyt může být vysvětlován i tak, že různí umělci z

---

<sup>60</sup> Hedreen, G. H. (1992), Str. 156

různých center měli různé požadavky na tvorbu. Nesmíme zapomínat, že většina takto zdobených nádob byla užívána při symposiích. Stejně jako se transformují tanečníci na keramické malbě v satyry, i tak se mohli svým způsobem účastníci symposia metamorfovat do role satyrů.<sup>61</sup> Opakovaně tak mohlo (samozřejmě v přeneseném slova smyslu) docházet k znovuprožití předkulturních, divokých podmínek, jejichž mýtickými prototypy jsou právě postavy satyrů.

Významným dílem pro naše téma je zcela nepochybně slavný kratér Francois hrnčíře Ergotima a malíře Kleitia vzniklý kolem roku 565 př. Kr. Byl nalezen roku 1845 v Chiusi v Etrurii Alessandrem Francoisem. Z hlediska tématu této práce je pro nás nejvýznamnější pás výzdoby zachycující Hefaistův návrat na Olymp. Zde uvedený nápis Silénoi (Σιληνοί) u postav jdoucích za oslem vezoucím Hefaista, je důvodem mnoha sporů o tom, jaké postavy označovat termínem satyr a jaké jako silény. Označení je uvedeno v plurálu, proto zde zachycené postavy jsou nikoli individui, ale skupinou. Každý z nich dělá něco jiného. První nese vinný měch na zádech, druhý hraje na aulos a třetí nese v náručí ženu. Tato scéna nám představuje tři nejdůležitější aspekty života satyrů: víno, hudba, erotika.<sup>62</sup>

Zdejší postavy (silény, pokud se budeme držet uvedeného nápisu) jsou zachyceny v podobě, kdy celá jejich spodní polovina těla je koňská. Toto znázornění není na vázovém malířství až tak časté a v pozdější tvorbě se již nevyskytuje vůbec. Roscher srovnává tyto postavy z vázy Francois s figurkami z mincí z Thasu a Lete z konce 6. a počátku 5. st. př. Kr. Na minci z Lete je satyr s koňskými nohama stojící před nymfou, jež ho chce buď uhodit, nebo spíše pohladit. Satyři v této podobě jsou zachováni i na scénách z různých gem z tohoto období.<sup>63</sup>

Tento první druh znázornění satyrů vykazuje ještě jiné charakteristické prvky. Téměř všichni mají na hlavě husté, leckdy kudrnaté, neučesaně působící vlasy. Postupně se kompletní koňské nohy mění do té podoby, že zůstávají kopyta, ale stehno a lýtko jsou již lidská.

Fragment korintského kratéru z Fliousi zachycuje boha Dionýsa v doprovodu ithyfalických satyrů a nahých nymf. Celá skupina je zachycena při běhu směrem zleva doprava. (*Obr. 21*)

<sup>61</sup> Isler – Kerényi, C. (2007), Str. 69.

<sup>62</sup> Halperin, D. M., Winkler, J. J., Zeitlin F. I. (1990)

<sup>63</sup> Roscher, W. H. (1909), NABAIOTHESES – PASICHAREA, Str. 446

Za zmínku jistě stojí i sloupcový kráter z New Yorku od malíře Lyda znázorňující v hlavním výzdobném pásu návrat Hefaista na Olymp.<sup>64</sup> (*Obr. 22*) Tématikou je velmi blízký slavné váze Francois a ačkoli má jen jeden hlavní výzdobný motiv, velikostí se téměř neliší. Zvláštní je postava satyra situována po pravé straně scény, jelikož drží v ruce živého hada, což je většinou atribut nymf a mainad. Dalším, pozornost vyžadujícím, satyrem je postava stojící za oslem vezoucím Hefaista. Ačkoli ostatní jeho kolegové již nevypadají příliš archaicky, je tento jedinec zachycen v zarostlé podobě. V době tvorby malíře Lyda (tj. kolem poloviny 6. st. př. Kr.) se již tento chlupatý styl u satyrů téměř nepoužíval. Celkově vzato jsou satyři v podání Lyda mnohem kultivovanější než například u Amasise. Tito satyři nejsou otroky své sexuální touhy, což je patrné i ze stavu jejich genitálií. Ty jsou zde, oproti mnoha jiným zobrazením, znázorněny ve stavu sexuálního klidu a nebíjí do očí svou extrémně zdůrazněnou velikostí

### **3.5. AMFORY A PODOBNÉ NÁDOBY ZE 6. ST. PŘ. KR.**

Ústředním dionýsovským výzdobným motivem je zde bůh sám obklopený buď satyry samotnými, nebo ve společnosti ženských postav. Počátek jejich tvorby spadá do pokročilejší první poloviny 6. st. př. Kr. Mezi nejvýznamnější jména tohoto období spadají umělci jako Lydos, umělci Skupiny E a samozřejmě známý malíř Amasis.

Za zmínku stojí i skutečnost, že v tomto období se pomalu mění role žen ve scénách s Dionýsem. Již nejsou těmi snadno chytitelnými, povolnými a nevýraznými postavami. Naopak, začínají působit jako průvodkyně či zprostředkovatelky Dionýsovy vůle. Nezávislejší vztah mezi ženami a Dionýsem se začal na vázách formovat kolem roku 540 př. Kr. Zároveň se jejich, do té doby relativně vstřícné, vztahy k satyrům začínají stávat více odmítavými. Scény vzájemných intimních kontaktů začínají být pomalu nahrazovány agresivním odrážením satyrských zájmů.

Mezi jedny z nejranějších příkladů patří jistě amfora tvaru připomínajícího panathenajské amfory, jež je datovaná do doby kolem roku 560 př. Kr. Na hlavní výzdobné straně má zachyceného boha Dionýsa s kantharem v ruce, před nímž je v taneční póze zachycen satyr. Vzhled satyrova obličeje vykazuje jisté reminiscence s maskami satyrů na attických oinochoích z první čtvrtiny 6. st. př. Kr. (*Obr. 23*)

---

<sup>64</sup> Boardman, J. (1974), Str. 53

Amfora z doby kolem roku 540 př. Kr. znázorňuje boha Dionýsa, jenž je z obou stran obklopen satyry opět v tanečních krocích. Průvodci boha vykazují určité známky vzrušení, jak lze vypožorovat nejen ze stavu jejich falu, ale též z výrazu tváře s pootevřenými ústy. (*Obr. 24*) Podobný motiv obsahuje mnoho dalších amfor z tohoto období, jejichž značná sbírka se nachází v Mnichově. (*Obr. 25a, b*) Satyři na nich mají velice obdobné taneční postoje, kdy pravou nohou vykročují vpřed a zároveň mají jednu z paží zdviženou směrem vzhůru nad hlavu, zatímco druhá ruka je pokrčena v lokti a dlaněmi vytvářejí určité elegantní gesto. V těchto zobrazeních se začínají již objevovat i ženské figury, které většinou vykazují patrnou dávku elegance. Jsou oděny v elegantních dlouhých oděvech, neznámka mají přes hlavu přehozen závoj.

Vyskytují –li se zde nahé ženské postavy (*Obr. 26*), pak jde patrně o hetéry, jež se touze satyrů oddávají s nebývalou lehkostí a někdy i jistou formou perversnosti. Takovým příkladem může být amfora z Bostonu zachycující v centrální části pár Dionýsa snad s Ariadné, který je z obou stran lemován páry satyrů snad s hetérami<sup>65</sup>. Pár vlevo se s jistou dávkou něžnosti líbá, kdežto pár vpravo je v popuštění uzdy své vášně poněkud odvážnější. Satyr je zachycen s nymfou v náručí, držící ji za hýždě a svou vousatou hlavu zabořuje pravděpodobně do míst ženských řader. Zajímavé zde je, že přes patrný erotický náboj zobrazení, zde není u satyrů patrný ztopořený stav.

Amfora z dílny Lyda, vzniklá mezi lety 560 – 555 př. Kr., zachycuje na své hlavní výzdobné straně opět skupinovou scénu. (*Obr. 27*) Uprostřed je centrální postavou bůh Dionýsos, po pravé a levé straně má postavy satyrů. Každý z nich se úpěnlivě dívá na hrozen vína v Dionýsových rukách, přičemž se velice přičinlivě svou jednou rukou věnují svým pohlavním údům. Za zády obou satyrů jsou ještě situovány tančící nymfy.

Další amfora od Lyda je datovaná do střední fáze jeho tvorby, tj. před rokem 540 př. Kr. (*Obr. 28*) Na hlavní výzdobné straně této nádoby je dionýsovské téma. Dionýsos s velkým picím rohem zde není situován do centrální pozice, nýbrž je posunut poněkud doprava. Za ním jde jeho malý doprovod. Jedinou postavou, jež nejde ve směru udávaném bohem, je malý satyr hrající si se zajícem, který snad patří nymfě, jež jde za ním. Nymfa je oděna v dlouhý chiton a do zvířecí kůže. Je umístěna mezi velkým a otlý satyrem, který jde před ní a dalším satyrem uzavírajícím průvod. Všichni dospělí satyři mají vytečkovaná těla,

---

<sup>65</sup> Isler – Kerényi, C. (2007), Str. 116

čímž Lydos naznačil, že povrch jejich těl je zarostlý srstí.<sup>66</sup> V ikonografii satyrů lze zarostlé satyry identifikovat jako starší jedince svého druhu.

Amfora s Dionýsem, dvěma satyry a koňmi pocházející zhruba z roku 520 př. Kr. je pro nás zajímavá z jednoho důvodu. (Obr. 29) Satyr umístěný po levé straně centrální Dionýsovy postavy je zachycen jako jezdec na koni, ovšem na rozdíl od jeho kolegy vpravo, nemá koňský ocas. Identifikovat ho jako satyru umožňuje celkový kontext výzdoby a také skutečnost, že tomuto jedinci zůstaly na hlavě patrné koňské uši.<sup>67</sup>

O tomto druhu úpravy fyzického vzhledu satyrů jsme se již zmínili výše. V rámci procesu humanizace satyrů umělci často vypouštěli některé nejpatrnější zvířecí prvky z jejich vzhledu – koňské nohy i kopyta, animální a vzteklý výraz ve tváři a jak je zde vidět, někdy i koňský ocas. Oba satyři jsou navíc zachyceni ve stavu erotického klidu, není zde běžné zobrazení ztopořeného falu. Snad aby autor téma poněkud vyvážil, přebíral tento typický satyrský rys jeden z koní, jenž je výrazně ithyfalický. Jakoby zde tedy byli satyři co nejvíce oproštěni od své animálnosti, což je ještě zdůrazněno v kontrastu s koňským tělem.

### **3.6. MALÍŘ AMASIS A JEHO AMFORY S DIONÝSOVSKOU TÉMATIKOU**

Malíř Amasis je jedním z předních představitelů keramické tvorby v Athénách ve třetí čtvrtině 6. st. př. Kr. Hlavní období jeho tvorby je ohraničeno lety 560– 525 př. Kr.<sup>68</sup>, což nám naznačuje, že byl současníkem pozdní tvorby Lyda a stejně tak i prací Exekia. V dionýsovské tematice je Amasis významný zejména výzdobou amfor, ale za zmínku jistě stojí i některé kyliky. Jeho dílo lze rozdělit do dvou kategorií – dionýsovské tance (předváděné buď lidmi, nebo mýtickými postavami) a poté Dionýsos ve společnosti chlapců. Satyři v podání Amasise nesou jisté bestiální rysy, mají nízko posazený a těžký zadek, až přehnaně silná stehna, hubené konce paží a jisté prvky neustálé ostražitosti.<sup>69</sup>

Amasisův význam v oblasti dionýsovské tematiky je dvojitý. Za prvé do popředí uvedl ženské postavy, jež jsou na jeho malbách zachyceny jako náboženské zprostředkovatelky mezi lidmi a bohem vína. Navíc tyto ženy vzhledově odlišil podle toho, jakou úlohu hrají. Tanečnice doprovázející satyry jsou povětšinou nahé. Dále je na vázách zachycen intimnější

---

<sup>66</sup> Isler – Kerényi, C. (2007)

<sup>67</sup> Schlesier, R., Schwarzmeier A. (2008), Str. 161

<sup>68</sup> Boardman, J. (1974), Str. 52

<sup>69</sup> Boardman, J. (1974), Str. 55 - 56

ženský doprovod satyrů, jenž je též nahý. V neposlední řadě jsou v průvodech i ženy, jež jsou oblečeny v peplech, mají více urozený výraz a spíše než s přírodou a jejím životem, se zdají být spjaté s životem v polis.

Jedním z příkladů je amfora v Basileji (*Obr. 30*), jež zachycuje na druhé výzdobné straně satyry při sklizni vína. Scéna znázorňuje čtyři satyry, boha Dionýsa a jednu ženskou postavu. Co se sběru vinných hroznů a jejich dalšího zpracování do tekutého nápoje týká, jde o další typickou scénu při níž jsou satyři zobrazováni. Zde je v centrálním prostoru satyr sešlapávající víno v kádi, z níž vytéká spodem již vymačkaná šťáva. Naproti stojí jeho kolega, který hned aktivně ochutnává, zda je nápoj dobrý. Opomenout zde nesmíme ani pár stojící po pravé straně scény, zobrazující satyra a ženskou postavu s propletenými pažemi. Právě u malíře Amasise se ženy dostávají poněkud více do popředí.<sup>70</sup> Moment, kdy drží ženská postava satyra za ruku, případně ho za tu ruku přímo vede, není u tohoto malíře ojedinělý. Dokladem toho může být amfora z doby kolem roku 530 př. Kr. (*Obr. 31*) Na této amfoře je zarážející ještě jeden fakt – ženské postavy zde zachycené jsou zcela nahé, což není až tak častým jevem. Ovšem nahé jsou jen ty postavy, které jsou v tanečních párech. Zobrazení po obou stranách uzavírají ženy oděné v dlouhých peplech. Dle názoru C. Isler – Kerényi lze tyto nahé ženy definovat jako hetéry, kdežto oděné postavy znázorňují nymfy.<sup>71</sup>

Amasis měl mnohé následovatele, kteří po něm nastoupili na jím vyznačenou cestu dionýsovských zobrazení. Jedním z nich byl i Swing malíř, jehož tvorba spadá do let 540 – 520 př. Kr. Již v jeho díle lze někdy nalézt satyry bez koňských ohonů. Je to dáno vývojem jejich zobrazení. S postupující dobou totiž stále více splývala podoba tanečníků z dionýsovského okruhu s tímto druhem stvoření.

Jiným současníkem Amasise je tzv. Afektovaný malíř, jehož činnost lze též datovat mezi roky 540 – 520 př. Kr.<sup>72</sup> Za příklad jeho tvorby si vezmeme amforu z Bostonského muzea. (*Obr. 32 a, b*) Výzdobný pás běží po celém obvodu nádoby. V centrálním prostoru hlavní strany je zachycen Dionýsos na lehátku při pokojném popíjení vína. Kolem něj pracují satyři na sklizni a zpracování vína, ovšem někteří z nich se spíše než práci věnují erotickým hrátkám s ženskými postavami (celkem tři páry). Zajímavá je též postava satyra zachycená pod uchem nádoby tím, že jeho obličej a trup je zachycen zepředu. Takových zobrazení není příliš – obličej satyrů jsou v drtivé většině znázorněny z profilu, případně maximálně ze tříčtvrtěčného pohledu.

<sup>70</sup> Isler – Kerényi, C. (2007), Str. 132

<sup>71</sup> Isler – Kerényi, C. (2007), Str. 133

<sup>72</sup> Boardman, J. (1974), Str. 65

### **3.7. TYRHÉNSKÉ AMFORY**

Tyrhénské amfory jsou přímými pokračovatelkami amfor se zvířecími vlysy z prvních desetiletí 6. st. př. Kr. Beazley je datuje do druhé čtvrtiny 6. st. př. Kr., ale C. Isler – Kerényi se domnívá, že přesnější je datace mezi roky 560 – 530 př. Kr.<sup>73</sup>

I v tomto zboží se výzdoba leckdy hodně zaměřila na dionýsovskou tematiku. Většina těchto scén je situována do prostředí nějakého symposia. Ovšem tanečníci se místo tanci věnují různým erotickým hrátkám, masturbaci, či přímo kopulaci s ženami. Takovéto chování by samozřejmě odpovídalo spíše chování satyrů, ovšem ti někdy na zobrazeních chybí. Tyrhénské amfory často působí dojmem, že hlavní důraz v jejich výzdobě byl kladen na oblast erotiky a sexuálního aktu. (*Obr. 33,34*)

Ojedinělým tu není ani zachycení jezdce na mule, což je scéna též úzce spjatá s přítomností satyrů. (*Obr. 35*) Jelikož jezdec zde nemá žádnou deformaci končetin, proto ho lze těžko identifikovat jako boha Hefaista. A to i přes skutečnost, že je obklopen tanečníky a satyry.

### **3.8. ČÍŠE A JINÉ MALÉ NÁDOBY – DRUHÁ POLOVINA 6. ST. PŘ. KR.**

Figurální dekorace na tomto typu keramiky je poněkud více redukována. Ve většině případů se zde vyskytují buď jen jednotlivá zvířata či jiná hybridní stvoření kombinující lidské a zvířecí prvky, mytologická témata jsou zde mnohem vzácnější. Satyři se zde vyskytují též řidčeji, většinou jde o individuální znázornění. Častěji jsou zachyceni v medailonech číší, kde bývají ve společnosti s mainadami.

Číše a jiné nádoby užívané při symposiích z druhé poloviny 6. st. př. Kr. mají často výzdobu odpovídající duchu jejich užití. Dionýsovská tematika je obdobná té na amforách, ale zde působí více hravě, odlehčeně. Základem je sexualita a to ve všech formách – heterosexuální, homosexuální i autoerotické.

V tondu číše Malíře z Bostonu (*Obr. 36*) se pohybují satyr a nymfa v tradičním tanečním stylu.<sup>74</sup> Nymfa prchá před satyrem, ale zároveň k němu otáčí svou hlavu a dělá na něj pravou paží gesto. Satyr se pravou rukou drží za svůj bok, zatímco levou pokládá na boky

---

<sup>73</sup> Isler – Kerényi, C. (2007)

<sup>74</sup> Boardman, J. (1974), Str. 33



nymfy před sebou. Na obou postavách jsou ještě hodně patrné archaizující prvky, zvláště pak v zachycení satyrový hlavy s rozcuchaným vousem a velkýma kulatýma očima.<sup>75</sup>

Další taneční scéna se vyskytuje na číši malíře Oakeshott.<sup>76</sup> (Obr. 37) Zde nymfa opět jakoby před satyrem prchá, ale celá její horní polovina těla je otočená směrem dozadu k němu a vzájemně se dotýkají zvednutýma rukama. Satyr má dost těžkou střední část těla je poněkud zarostlý. Postavu má zdobenou několika řetízky a na hlavě se mu skví věnec.

Na vlysu další číše od malíře Oakeshott je scéna Dionýsa a Ariadné, kteří jsou z obou stran obklopeni dvěma satyry. Z druhé strany nádoby je scéna zachycující satyry a mainady v pohybu. Zajímavé zde je to, že v každé z těchto výzdobných scén je zachycen jeden starší satyr identifikovaný tím, že má bílé vlasy i koňský ocas.

Na aryballu připisovaném Nearchovi a datovanému do doby kolem roku 560 př. Kr. jsou zachyceni tři masturbující satyři. (Obr. 38) Klečící prostřední z nich je zachycen frontálně a jeho obličej vykazuje maskovité prvky. Další dva jsou symetricky umístěni po jeho stranách. Kolem těchto postav jsou uvedeny i nápisy, které uvádějí jejich vše říkající jména. První z nich je nazván *Chairei Dophios*, což v překladu znamená „masturbace je příjemná“, u druhého je uvedeno jméno *Terpekelos*, tj. „ten, který si užívá svůj šíp“ a poslední nese jméno *Psolos*, což je význam velmi blízký prvnímu.<sup>77</sup> Zajímavostí jistě je, že tento keramický kousek má na výšku jen necelých osm centimetrů.

Motiv masturbujících satyrů je všeobecně velmi častý. Výkladů proč tomu tak je, je mnoho. Jeden z nich tvrdí, že odkazují na divadelní představení obsahující komické, či obscénní scény. Jiná teorie tvrdí, že tito satyři jsou transformací a zrcadlem průběhu symposií.<sup>78</sup> Jiná, dle mého názoru logičtější cesta výkladu, je ta, že satyři trpí abnormální sexuální touhou, kterou jim málokterá ženská postava umožní vyplnit a proto jim nezbyvá nic jiného, než svou trýzeň ventilovat touto cestou.

Satyři jsou prototypy dionýsovských tanečníků, tj. v přeneseném slova smyslu tanečníků na symposiích. Jsou tedy jakousi mezicestou mezi pasivní a aktivní rolí v sexu, z hýřivých mladíků do satyrů. Otevřené prezentování mužského pohlavního ústrojí nebylo bráno jako něco provokujícího.

---

<sup>75</sup> Boardman, J. (1974), Str. 33

<sup>76</sup> Boardman, J. (1974), Str. 60

<sup>77</sup> Isler – Kerényi, C. (2007), Str. 195

<sup>78</sup> Isler – Kerényi, C. (2007), Str. 195

Být satyrem znamenalo něco jako klesnout zpět do sféry divoké přírody. Tedy někam, kde neexistovala ještě pravidla a povinnosti nastolené systémem *polis*. Stejně tak být satyrem znamenalo být šťastný. A obyčejný člověk se mohl téměř zaručeně stát šťastným při vínem dobře zásobených symposiích. Takové symposium mohlo být pro jeho účastníky jak reálným zážitkem, tak i zážitkem s lehkým přídavkem mystiky.

### **3. 9. OBDOBÍ PŘECHODU MEZI ČERNOFIGUROVÝM A ČERVENOFIGUROVÝM VÁZOVÝM MALÍŘSTVÍM**

Kolem roku 530 př. Kr. či pravděpodobně ještě dříve, byla v oblasti Athén vyvinuta červenofigurová technika. Prvním průkopníkem v této technice byl malíř Andokidés, který používal na jednom kusu keramiky obě techniky zároveň. Tento druh tvorby se nazývá bilingvální technika. Ovšem až do doby zhruba kolem roku 500 př. Kr. zde stále byl dostatek autorů, kteří odmítali používat novou metodu výzdoby a zůstaly u černofigurové techniky.<sup>79</sup> Ani v této době není o znázornění satyrů nouze.

Prvním autorem, o kterém se zmíníme je Krokotův malíř, který se často zaměřoval na dionýsovskou tematiku. Na jednom jeho skyfu je zachycen bůh Dionýsos ve společnosti satyrů a nymf.<sup>80</sup> (Obr. 39) Zajímavé zde je, že satyři z této scény jsou již staří jedinci s bílými vlasy, koňskými ocase a dokonce malými tukovými záhyby na břiše.

Dalším dílem spadajícím do tohoto druhu tvorby je peliké malíře Achelooa. Scéna zachycuje zajetí Siléna, který se šel napít k pramenu. Malíř Acheloos se zaměřoval hodně na sakrální i profánní lásku. Důkazem toho může být další peliké z jeho dílny, zachycující satyra uzurpujícího v náručí mainadu, jíž drží vysoko nad zemí.<sup>81</sup> (Obr. 40) Nepřehlédnutelným prvkem je zde jeho ztopořený genitál, jenž zcela zřejmě naznačuje o co v této scéně jde.

Hydrie se scénou s Dionýsem, satyry a mainadami pochází z dílny malíře Euphileta, jenž se proslavil zejména svými panathenajskými amforami.<sup>82</sup> (Obr. 41) Satyři v tomto průvodu jsou znázornění spíše jen jako hudebníci, než případní sexuální nestydové. Je to patrné i z toho, že z jejich zobrazení neprýští jako obvykle sexuální náboj a také z mainad, jež se kolem nich bezstarostně pohybují a tancují. Satyr vlevo od Dionýsa hraje na diaulos, jeho kolega umístěný po pravé straně má za hudební nástroj harfu.

---

<sup>79</sup> Boardman, J. (1974), Str. 103

<sup>80</sup> Boardman, J. (1974), Str. 108

<sup>81</sup> Boardman, J. (1974), Str. 111

<sup>82</sup> Boardman, J. (1974), Str. 112

Zhruba v době od roku 500 př. Kr. přibližně do poloviny 5.st. př. Kr. se vyskytují poslední příklady černofigurové tvorby. Jejich kvalita je však již natolik nízká, že je zřejmé, že byly používány jen pro výrobu levnějšího zboží. Tyto pozdní nálezy známe z Athén, kde však již nadvládu zcela přejala červená figura.<sup>83</sup>

Mezi nálezy této pozdní černofigurové tvorby mají nezastupitelnou roli díla malířů lékythů. Sem lze zařadit malíře Gelu, který se orientoval na žánrové motivy.<sup>84</sup> Jeho lékythos s bílým pozadím zachycuje Dionýsa a Ariadné na lavici, kdežto po stranách jsou dva satyři. Ten vlevo hraje na aulos. Za povšimnutí jistě stojí určitý kus látky, kůže či pytle, jenž má zavěšený na svém ztopořeném údu. Těžko říci, co to je, ovšem jeho kolega po pravé straně drží v náručí cosi, co má podobný vzhled jako jeho podivuhodný závěsek. Co se kvality zpracování týká, nelze ji rozhodně porovnávat s díly vzniklými nedlouho před tímto. Malba je hrubá, bez detailů, postavy nepřilíhají anatomicky věrně.

V této fázi tvorby nelze opominout dílo Malíře krásné dámy aktivního ve druhé čtvrtině 5. st. př. Kr.<sup>85</sup> (*Obr. 42*) Na mysli máme jeho bílý lékythos zachycující pět postarších satyrů mučících ženu přivázanou ke stromu. Samozřejmě známe, byť dost řídké, motivy satyrů oblékajících se do zbroje ( v černofigurové tvorbě), ovšem takovýto projev agrese a násilí je ojedinělý.

Popišme se tedy satyry a jejich nástroje, počínaje od levé strany scény. První satyr nad hlavu nadzvedává cosi, co připomíná pádlo. Stejně jako jeho kolegové je to již starší jedinec s pleší a vypouklým břichem. Satyr před ním drží v levé ruce provaz od pout, jimiž je žena připoutána ke stromu, zatímco v pravé ruce drží bič, kterým vězeňkyni bičuje. Před ženou jsou další dva satyři – jeden jí kleštěmi trhá jazyk z úst, zatímco druhý má v ruce neidentifikovatelný mučící nástroj, kterým se pohybuje v oblasti ženina klína, případně nader. Satyr umístěný zcela vpravo je zachycen z en face a opírá se o hůl. Jak již bylo zmíněno, takovéto scény jsou nesmírně řídké, nejde-li o vsutku jedinečný počín. Samozřejmě satyři povaha v obě skrývá mnohé temné stránky, avšak ty se většinou projevují jen násilným uzurpováním žen a vynucováním pohlavního styku. Takovéto zvrhnutí ke zcela vědomému násilí a brutalitě je velmi neobvyklé.

---

<sup>83</sup> Boardman, J. (1974), Str. 146

<sup>84</sup> Boardman, J. (1974), Str. 114

<sup>85</sup> Boardman, J. (1974), Str. 149 -150

## **4. IKONOGRAFIE SATYRŮ V ČERVENOFIGUROVÉM VÁZOVÉM MALÍŘSTVÍ**

### **4.1. ARCHAICKÉ ČERVENOFIGUROVÉ VÁZOVÉ MALÍŘSTVÍ**

I v červenofigurovém stylu výzdoby nadále pokračuje značná obliba motivů spjatých se satyrskou tematikou. Nejčastější jsou i nadále taneční a hudební motivy, kdy jsou satyři znázorněni buď samostatně, nebo ve společnosti svých kolegyň mainad. V mytologicky zaměřených výzdobných motivech se objevují zejména jakožto součást průvodu doprovázejícího boha Héfaista na Olymp, případně jsou zachyceni v okamžicích, kdy obtěžují některou z bohyň (viz scéna Brygova malíře, kde satyři obtěžují bohyni Hérú i Iris – viz níže). Známý jsou i scény, kdy je před krále Mida přiveden Silénos. Zřídka, ale přesto, se objevují i militaristicky vyznívající scény, kdy se satyři odívají do bitevní zbroje. (viz Obr. 46, 55) Pravděpodobně jde o přípravu do boje proti Gigantům. Podobnou situaci zachycuje i několik reliéfních scén, z nichž nejznámější je jistě ta ze západního vlysu Pergamského oltáře.

Konec 6. st. př. Kr. je spjat i s počátky vzniku satyrských her v Aténách. Herci, či spíše chórus, při nich vystupovali v podobě satyrů. V převážné většině případů se však kostým skládal jen ze satyrí masky. Jednou z takovýchto scén je patrně malba na jedné z číší malíře Makróna, která pravděpodobně zachycuje satyrského herce. (Obr. 43)

Objevují se i nové tematické okruhy. Mezi ně náleží např. zachycení rodinných chvilek (viz Malíř Oidipa, Obr. 59), znázornění satyrů jako atletů (níže uvedený Nikoxenův malíř, Obr. 54), někdy jde o záměrné zironizování dějů mýtů, snad v návaznosti na děj her, které se v této době začaly psát. Nejlepší příklady pocházejí až z konce století, ovšem lze zde usuzovat, že jsou to scény odvozené ze psaných her. (viz Obr. 59, 61)

Jedním z prvních červenofigurových tvůrců využívající satyrskou tematiku je malíř Smikros (cca 510 – 500 př. Kr.).<sup>86</sup> (Obr. 44) Jeho satyři představují dle J. Boardmana jeho nejlepší tvorbu. Jsou charakterističtí bujným vousem, s menším vlasovým porostem odkrývajícím často až pleš. Výrazné jsou též jejich tupé nosy.

Další významnou postavou v ikonografickém znázornění satyrů je Epiktétos. Hlavy jeho figur jsou charakterizovány zvláště plnými rty. Postavy jsou většinou mohutné. Satyrská tematika se v jeho podání objevuje hodně na číších (Obr. 45). Z doby zhruba kolem roku 510 př. Kr. pochází taktéž jím signovaná číše z athénské agory zobrazující vzrušeného satyra s věncem na hlavě, jak jede na ithyfalickém oslovi. (Obr. 46)

---

<sup>86</sup> Boardman, J. (1977), Str. 33

Všeobecně vzato byla číše oblíbeným tvarem nádob pro zachycení scének vztahujících se k dionýsovským radovánkám. Snad jde o spojitost mezi využitím číší a stylem života těchto postav. Mezi nejvýznamnější autory maleb na číších jistě patří Winchesterský malíř (*Obr. 47*), Epeleiov malíř (*Obr. 48*), již dříve zmíněný Chelidiov malíř (*Obr. 49*) a Epidromiov malíř (*Obr. 50*). Za zmínku jistě stojí i Délský malíř (*Obr. 51*), který na jedné ze svých číší zachytil satyra s netypickou tělesnou konstitucí vyznačující se velkým břichem, tukem na stehnech i zadku a nepřírozeně dlouhými prsty.

V tvorbě pozdně archaické červenofigurové malby došlo k několika změnám, z nichž pro nás je nejvýznamnější ta, že žánrové scény již nejsou nikterak spjaty jen se symposiem, ale tématický okruh je nyní mnohem širší.<sup>87</sup>

Mezi dva nejvýznamnější malíře raného pátého století patří Kleofradiov malíř a Berlínský malíř. Druhý jmenovaný je znám svým stylem výzdoby, kdy i na velké nádoby umístil vždy jen po jedné postavě na každou výzdobnou stranu. Stejně tak je tomu i u amfory s krčkem, znázorňující satyra v rozevlátém pohybu, nesoucího na zádech kožený vak s vínem. (*Obr. 52*) Prostor je efektivně zaplněn jeho rozpaženými pažemi a širokým rozkročením nohou.

Z rozsáhlé tvorby Kleofradova malíře zabývající se tématem satyrů zmiňme jen amforu s krčkem na níž je zachycen satyr se zbrojí v rukách. (*Obr. 53*) Právě v tomto období se totiž začínají poprvé vyskytovat i scény, v nichž jsou satyři připraveni vyrazit do boje.

Satyři Nikoxenova malíře (*Obr. 54*) jsou zachyceni při atletickém tréninku. S největší pravděpodobností zde však jde o ironizující zobrazení, jelikož jejich trenér drží v rukách místo výchovné hole zvětšený falus.

Významnou roli i v pozdně archaickém období sehraávají malíři číší. Za všechny jmenujme Brygova malíře, Malíře Makróna a Durise.

Mezi jedny z oblíbených motivů Brygova malíře patřily výjevy z dionýsovských slavností. Na jedné z jeho číší obtěžuje skupina satyrů bohyně Héra a Iris. Iris se snaží uniknout pomocí svých křídel, kdežto Héra využívá k obraně Herma a Hérakla s jeho lukem. (*Obr. 55*) Na satyrech je velice dobře patrná jejich sžíravá touha dosáhnout svého vytouženého potěšení, na cestě k němu jim nemůže zabránit ani božský původ jejich obětí. Na jednom z rhyt připisovaných Brygovu malíři je znázorněna jedna z typických satyrských

---

<sup>87</sup> Boardman, J. (1977), Str. 90

scén<sup>88</sup> (*Obr. 56*). Na jeho krčku odpočívá mainada v nařaseném chitónu, zatímco se jí bez jejího vědomí pod sukně dobývá chlípý satyr. S tímto motivem jsme měli možnost seznámit se již v černofigurové tvorbě.

Malíř Makrón se často a rád věnoval dionýsovské tematice. Jeho tvorba je plná dynamiky z pohybu, rozevlátě působící oděvy jsou často bohatě řaseny a navíc působí doslova až průsvitným dojmem. Motiv satyrů obtěžujících mainady byl v jeho repertoáru velice častou položkou. V tondu číše (*Obr. 57*) je zachycena jedna takováto typická scéna – satyr se snaží uzurpovat tělo mainady, ta se však efektivně brání pomocí svého thyrsu a druhou ruku napřahuje v pohybu hrozícím pohlavkem.

Mezi jedny z nejznámějších Duridových děl zaměřených na dionýsovskou oblast patří zcela bezpochyby psyktér zobrazující alkoholu holdující satyry, kterak předvádějí své atletické umění s picím náčiním. (*Obr. 58*) Jeden ze skupiny se snaží vypít víno z nádoby hlavou dolů ze stoje na rukách. Druhý mezitím balancuje s kantharem umístěným na špičce svého penisu, zatímco jeho kolega mu do něj nalévá nápoj ze své nádoby.

Malíř Oidipa na vnějším těle své číše znázornil satyří rodinnou scénu. (*Obr. 59*) Dobře zde lze rozlišit nejstaršího jedince situovaného do levé části scény díky jeho pleši, zatímco dva dospělí satyři při plné síle se soustředí kolem malé dětské postavičky. J. Boardman<sup>89</sup> se domnívá, že dítě je hubováno za vyprázdnění nádoby vína, jež mu leží u nohou.

Z manýristického archaického období by bylo vhodné zmínit výzdobu amfory s krčkem z ruky Charmidova malíře. (*Obr. 60*) Snad jde o scénu ze satyrské hry, jelikož kompozice postav má blízko k příběhu útěku Aenea s otcem Anchísem z hořící Tróji.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Boardman, J. (1977), *Obr.* 257

<sup>89</sup> Boardman, J. (1977), *Str.* 139

<sup>90</sup> Boardman, J. (1977), *Str.* 195

## 4.2. KLASICKÉ ČERVENOFIGUROVÉ VÁZOVÉ MALÍŘSTVÍ

Druhá čtvrtina 5. st. př. Kr. je v Athénách symbolizována obdobím hojnosti, zámořských výprav a rozvojem demokracie. Vázové malířství se pomalu dostává do pozadí, jelikož práce na keramice malířům nemohla vynášet tolik jako nástěnné malířství. Tím však docházelo k odlivu skutečně nadaných tvůrců. I nadále zůstává tematika obdobná – setkáváme se s bojovými scénami, ať již myšlenými vážně či s ironickým nadhledem (*Obr. 61 a, b*), hudebními scénami (*Obr. 62*) i s tradičními scénami obtěžování mainad (*Obr. 63*). Celkově se však produkce témat týkajících se satyrů zužuje.<sup>91</sup>

Z tohoto období pochází i sloupcový kratér Malíře letícího anděla znázorňující skupinu satyrů vyrábějících víno.<sup>92</sup> Kratér se bohužel zachoval jen ve fragmentech. Jejich rekonstrukce umožnila rozpoznat čtyři postavy satyrů, z nichž dva šlapou v sudu hrozny, zatímco zbylí dva stojí před nimi. (*Obr. 64*)

Z doby zhruba kolem roku 450 př. Kr. pochází i fragment kantharu nalezený na athénské agoře zachycujícího běžícího satyra, který si v levé ruce drží thyrsos. (*Obr. 65*)

Čisté klasické období datuje Boardman mezi polovinu 5. st. př. Kr. až do dvacátých let 5. st. př. Kr.<sup>93</sup> Jedním z nejvýznamnějších tvůrců tohoto období byl Polygnótos z Thasu. Šlo zejména o nástěnného malíře, avšak dochovalo se nám i několik jeho malovaných váz. Několik z nich znázorňuje i různé scény se satyry. Například na jednom jeho stamnu je zobrazen Héraklés, jak hraje na flétnu a doprovází ho k tomu dva satyři. (*Obr. 66*)

Na jeho tvorbu posléze navázala skupina označována jako Polygnotova skupina. I ona do své tvorby zahrnuje několik zobrazení se satyry. Na jednom kratér – kalichu je zachycen satyr nesoucí lyru v tradiční scéně návratu Héfaista na Olymp. (*Obr. 67*) Na zlomku kratér – kalichu z dílny této skupiny je zachycen Dionýsos mezi satyrem a mainadou. Satyr má na hlavě věnec a hraje na aulos. (*Obr. 68*)

Za zmínku jistě stojí taktéž Malíř dinu, který na jednom svém kratéru kalichu zachytil satyry vítající Prométhea, jenž se vrací od bohů s ohněm. Satyři v jeho podání jsou poněkud robustnější a podsaditější postavy s hustými a rozevlátými vlasy. Oproti nim se výrazně liší satyr v podání Pantoxenova malíře (*Obr. 69*), který se vyznačuje ladným a štíhlým tělem a patrnou pleší na temeni hlavy. Celkově z něj vyzařuje mnohem více důstojnosti.

---

<sup>91</sup> Boardman, J. (1989), Str. 11 - 40

<sup>92</sup> Moore, M. B. (1997), Str. 159

<sup>93</sup> Boardman, J. (1989), Str. 60

Z konce klasického období na přelomu pátého a čtvrtého století pochází i fragment nalezený na athénské agoře. Znázorňuje satyra, který svou levou ruku pokládá na rameno mainady. (*Obr. 70*) Na tomto zobrazení je dobře patrná změna, k níž v technice malby došlo. Již nejsou patrné jasné a ostré linie obkreslující tělo. Naopak malíř zde již používá jemné spíše jen naznačené linie, obličej je hodně schematizovaný a k zobrazení jejich partií je použito barevných přechodů.

Z pozdního 5. st. př. Kr. pochází také fragment zvoncového kráteru nalezený též na athénské agoře. Zobrazuje boha Dionýsa, satyra a mainadu. Satyr se opírá jednou nohou o skálu a natáčí se k mainadě. Na hlavě má břečťanový věnec a v levé ruce drží thyrsos. (*Obr. 71*) Z téže doby pochází i nález vyobrazení na oinochoíe znázorňující satyra, který na podnosu nese koláčky.

Z pozdně klasické tvorby je v ikonografii satyrů třeba zmínit i Jenského malíře, který byl významnou postavou v dekoraci číší v raném 4. st. př. Kr.<sup>94</sup> To on byl jedním z mála autorů, kteří poskytli v umělecké tvorbě satyrovi to potěšení, že jeho vzrušené toužení došlo svého naplnění. V tondu jím malované číše je znázorněna scéna se satyrem provozujícím pohlavní styk s mainadou v náročné pozici, kdy celá její váha spočívá na jeho pažích. (*Obr. 72*)

Z pozdního 4. st. př. Kr. pochází také fragment oinochoíe, na níž je znázorněn běžící nahý satyr, který má přes svou paži přehozenou kůži. (*Obr. 73*)

---

<sup>94</sup> Boardman, J. (1989), Str. 169



### 4.3. JIHOITALSKÉ ČERVENOFIGUROVÉ VÁZOVÉ MALÍŘSTVÍ

Pojem se vztahuje na červenofigurové vázové malířství produkované na území jižní Itálie a Sicílie řeckými kolonisty v období zhruba od roku 440 př. Kr. až po konec 4. st. př. Kr. K nejvýznamnějším oblastem produkujícím tento druh keramiky patří Kampánie, Lukánie, Apulie, později se přidalo ještě Paestum a jako páté významné produkční centrum sloužila Sicílie. Základní tvary jihoitalské červenofigurové tvorby 4. st. př. Kr. byly odvozeny od Athénskému tvarosloví pozdního 5. st. př. Kr., ale brzy došlo k jejich modifikaci.<sup>95</sup>

Co se výzdobných motivů týče, je na malých nádobkách základní metodou výzdoba pomocí jedné výrazné postavy, nejčastěji mladíka, satyra, Éróta, ženy či Níké, případně méně často je použita figurka zvířete či ptáčka. Velmi častým dekoračním prvkem jihoitalské tvorby jsou ženské hlavy. Výraznou roli ve výzdobě hrála také mytologie, avšak ne vždy je zcela jednoduché rozpoznat, kdy jde ještě o ikonografické ztvárnění nějakého mytologického příběhu a kdy jde o zobrazení nějaké divadelní scény. Oproti athénské tvorbě zde byla značně redukována role takových hrdinů jako je Héraklés a Théseus. Stejně tak je redukována četnost postav Amazonek a gryfů. Naopak hodně jsou zde znázorněna záhrobní božstva jako je Hádés, Persefoné či Orfeus.

Jedním z raně lukánských malířů je Malíř z Pisticci tvořící ve třicátých letech 5. st. př. Kr. Na jednom z jeho kráterů je zachycena scéna na níž vyrůstá ze země bohyně, zatímco před ní stojící satyr se napřahuje kladivem. (*Obr. 74*) Na zvoncovém kráteru téhož autora jsou zobrazeni dva satyři pohybující se v okolí hermovky. (*Obr. 75*)

Dalším významným raně lukánským malířem je Amykův malíř. I ten se věnoval satyrské tematice. Na jeho raném nestorisu je znázorněna typická scéna satyra obtěžujícího mainadu, jež se před ním snaží přehnout. (*Obr. 76*) Pro nás je zajímavější jeho zvoncový kráter na němž zobrazil satyra v poněkud netradiční tělesné konstituci. Řeční umělci se většinou snažili zobrazit satyry atleticky, jako zdravé jedince se silnou erotickou touhou. Zde je však satyr zpodobněn jako obtloustlý, neforemný jedinec, který se ani nemůže chlubit výraznějším genitálním vybavením. (*Obr. 77*)

Blízko k Amykovu malíři má i Malíř z Palerma. Na jeho skyfu je znázorněn na skále sedící satyr Onnaseuas (jeho jméno je uvedeno na sloupku stojícím vedle něj) před nímž stojí mainada hrající na aulos. (*Obr. 78*) Scéna je netypická tím, že satyrův obličej je zde

---

<sup>95</sup> Boardman, J. (1989)

znázorněn nikoli z profilu, jak je obvyklé, ale zřepředu. Jeho postavu taktěž nelze označit přívlastkem atletická.

V pozdější lukánské tvorbě je významným autorem Malíř Kreúzy, jehož zvoncový kratér zachycuje hromadnou scénu, kde jsou ústředními postavami Dionýsos a Ariadné. Kolem nich jsou všude po ploše kratéru situováni satyři a mainady, z nichž někteří jsou zčásti schováni za nerovnostmi terénu. Postavy satyrů zde působí již mnohem ladnějším a elegantnějším dojmem.<sup>96</sup> (*Obr. 79*)

Velmi plodným apulským umělcem je Malíř dlouhých přehozů charakteristický tím, že jeho ženské postavy jsou oděny do chitónu, přes nějž mají ještě přehozený dlouhý přehoz. Na jednom jeho zvoncovém kratéru je znázorněna scéna, již lze jen obtížně interpretovat. V centru scény je situován na první pohled již starý satyr, za nímž v nádobě hoří oheň. Před ním stojí ženská postava s hořící pochodní v ruce. Za zády starého satyra pak stojí mužská figura držící jakousi obrostlou dlouhou hůl. Vzhledem k obavám satyra, patrným ve výrazu jeho obličeje, se zdá, jako by ho chtěli tyto dvě postavy shodit do ohně.<sup>97</sup> (*Obr. 80*)

Dalším apulským tvůrcem je Dijonský malíř, do jehož repertoáru také patří několik dionýsovsky laděných scén. Výzdoba zvoncového kratéru se zdá být poněkud více asociována na divadelní prostředí, na což odkazuje maska pověšená na zdi. (*Obr. 81*) Celá kompozice se skládá ze tří postav – zcela vlevo stojí ženská figura pokládající věnec na centrální ležící postavu mladíka, před nímž na levé straně scény stojí mladý satyr s kbelíkem a džbánem. Jeho mladost je vyjádřena nejen vzhledem jeho postavy, ale také hustým a krátkým vlasovým porostem a zejména jeho ještě nezcela dorostlým koňským ohonem.

Do tvorby Schulmanova malíře je zahrnut i zvoncový kratér znázorňující scénku, kdy mladá ženská postava sedí na skále a před ní se sklání mladý satyr, držící v rukách kbelík a kantharos. (*Obr. 82*) Obdoba se satyrem popsáným v předchozím případě je zcela nepopíratelná. Otázkou zůstává, co tyto scény symbolizují.

Kampánskou tvorbu představuje například Malíř hýřivosti.<sup>98</sup> (*Obr. 83*) Jeho hydrie znázorňuje skupinovou slavnostní scénu skládající se z několika postav umístěných na různých úrovních scény. Centrální postavou je zde tančící mainada napravo od ní jsou situovány dvě další ženské postavy, zatímco nalevo od ní jsou tři postavy satyrů. Jeden z nich je zčásti schován za terénem (podobně jak to již bylo zmíněno u Malíře Kreúzy). Druhý satyr

---

<sup>96</sup> Boardman, J. (1989)

<sup>97</sup> Boardman, J. (1989)

<sup>98</sup> Boardman, J. (1989)

nese na podnosu pravděpodobně koláčky. S podobným motivem jsme se již setkali výše v textu v souvislosti s nálezem fragmentu oinochoé na athénské agoře. Zcela v levé části scény je zobrazen satyr v extatické taneční póze, držíc v ruce zvednuté za hlavu thyrsos a v levé paži pak obrovskou nádobu.

Malíř B. M. F 63 je autorem hydrie znázorňující jeden z nejtypičtějších výzdobných prvků jihoitalských váz – ženskou hlavu v kombinaci s dalšími výzdobnými prvky. Zde jde o satyra s nepřiliš pevnou či vypracovanou postavou a s poněkud nevrkým a podmračeným výrazem ve tváři. (*Obr. 84*)

#### **4.4. ETRUSKÉ CAERSKÉ ČERVENOFIGUROVÉ VÁZOVÉ MALÍŘSTVÍ**

Caerské červenofigurové vázy ze 4. st. př. Kr. jsou často zdobeny motivy, které nemají dějový význam.<sup>99</sup> Výzdobu představují většinou ženy, buď sedící či stojící, k nimž přistupují postavy satyrů, mladíků, Erotů či jiných žen. Tyto přichozí postavy povětšinou s sebou nesou nějaký dar ve formě věnce, případně korálů. Pokud ženské postavy sedí, jsou většinou konfigurovány tak, že hlavu mají otočenou sice k přicházející postavě, avšak je to v protisměru orientace jejich těl. Převážně tyto ženy sedí na skále, jejichž zpodobnění je provedeno pomocí bílé barvy. I těla těchto ženských postav jsou namalována světlými barvami.

Satyři dělající společnost hlavním ženským postavám bývají znázorněni dvěma způsoby. Buď jako bezvousí, což má symbolizovat, že jde o mladé jedince. Názorným příkladem může být stamnos, kde je zachycen mladičský satyr s thyrem v ruce. Na druhé straně nádoby je znázorněna Lasa.<sup>100</sup> (Obr. 85) V druhém případě jsou jejich tváře zarostlé bujným vousem, čímž se dává pozorovateli indicie, že jde již o postarší satyry. Zde si jako příklad zvolíme oinochoé patřící do skupiny tzv. tečkovaného okraje. Na jejím těle je znázorněn starší satyr opírající se levou nohou o skálu, na níž sedí ženská postava. Na jeho hlavě je položen břečťanový věnec a v ruce drží thyrsos. Naopak na krku této oinochoé je zobrazen na skále sedící mladý satyr. Má přes sebe přehozený plášť, který za ním vlaje. Ve zvednuté levé ruce drží zrcadlo a v druhé náhrdelník z korálků.<sup>101</sup> (Obr. 86)

V pozdější tvorbě jsou dokonce někteří ze satyrů zobrazováni jako značně obézní.<sup>102</sup> Jako příklad lze uvést stamnos na jehož obou výzdobných stranách se nacházejí nepříteli atleti satyři. Na jedné straně je satyr držící spolu s mainadou věnec, zatímco druhou rukou si drží přehozený vak s vínem přes rameno. Na druhé straně je satyr pohybující se směrem doleva držící v pravé ruce thyrsos a na dlani levé ruky balancuje s malým kalichem - kratérem.<sup>103</sup> (Obr. 87)

Stejně jako v celé jihoitalské produkci i ve výzdobě caerských váz bývá často použit jako výzdobný prvek ženská hlava. V případě 20 cm vysoké oinochoé z muzea Villa Giulia je

<sup>99</sup> Del Chiaro, M. A. (1974), Str. ix

<sup>100</sup> Del Chiaro, M. A. (1974), Str. 16

<sup>101</sup> Del Chiaro, M. A. (1974), Str. 35

<sup>102</sup> Del Chiaro, M. A. (1974),

ženská hlava situována na krk nádoby. Na hlavě má sakkos, oblíbený druh ženské pokrývky hlavy. Na těle nádoby je sedící žena na bíle zbarvené skále, před níž stojí mladý satyr přinášející jí jako dar dlouhý náhrdelník z korálek, který má omotaný kolem své hrudi.<sup>104</sup>  
(Obr. 88)

---

<sup>103</sup> Del Chiaro, M. A. (1974), Str. 47

<sup>104</sup> Del Chiaro, M. A. (1974), Str. 17

## **5. IKONOGRAFIE SATYRŮ V ŘECKÉM SOCHAŘSTVÍ**

### **5.1. SATYR V ARCHAICKÉM SOCHAŘSTVÍ**

V archaickém sochařství máme k dispozici jen minimum sochařských děl, která by zachycovala podobu satyrů v kameni. Nejvýznamnějším zdrojem informací v tomto období jsou reliéfy a architektonické sochařské dekorace.

Jedním z vůbec prvních dochovaných děl je reliéfní výzdoba štítu náležejícího snad k Dionýsovu chrámu, nalezená v Athénách. (*Obr. 89*) Celý nález z dolní části města se skládal z několika kusů štítové plastiky se zobrazením lvů a žen, jeden z nich zobrazoval právě satyra. Datace fragmentů je dle Boardmana omezena roky 540 – 530 př. Kr.<sup>105</sup> Figury jsou již značně omšelé a přesně určit scénu je téměř nemožné. Postava umístěná zcela vlevo je však bezpochyby satyr hrající na diaulos. Je na něm dobře patrná satyrská konstituce, kde hlavním rozpoznávacím prvkem je jeho koňský ocas, dále poněkud masivnější stehna a hlava, na níž jsou ještě rozpoznatelné zbytky hustého vousu a vlasů, což bylo u satyrů v archaickém období typické. E. Simon popisuje scénu jako taneční, kde uprostřed je situována tančící postava mainady, kterou po obou stranách doprovázejí satyři.<sup>106</sup>

O několik desítek let mladší, zhruba z doby kolem roku 525 př. Kr., je známé další zobrazení zachycující satyry. Tentokrát pochází z dekoru pokrývky hlavy jedné z karyatid zdobících pokladnici Sifnijských v Delfách<sup>107</sup>, jednu z architektonicky nejvýznamnějších tamních pokladnic. (*Obr. 90*) Výzdobná scéna znázorňuje typickou scénu satyra s nymfou v náručí. Bohužel scéna se nezachovala celá. Jistou formu rekonstrukce nabízí C. Isler-Kerényi, která doplnila další dvě postavy satyrů po levé straně od páru a napravo od něj situovala jednu postavu nymfy.<sup>108</sup>

Nejmladším z námi vybraných archaických exemplářů satyrských sochařských znázornění pochází až z doby přelomu 6. a 5. st. př. Kr. z Thasu. (*Obr. 91*) Jde o výzdobný reliéf městské brány provedený v archaickém robustním stylu.<sup>109</sup> Satyrova postava působí mohutným dojmem, hlavu mu pokrývá jak hustý vous, tak i velmi hustý vlasový porost, který

---

<sup>105</sup> Boardman, J. (2002), Str. 155

<sup>106</sup> Simon, E. (1997), Str. 1129

<sup>107</sup> Boardman, J. (2002), Str. 158

<sup>108</sup> Isler-Kerényi, C. (2007)

je delší než bývá obvyklé. Na zádech se jeho konce téměř dotýkají počátku jeho koňského ocasu. Přehlédnout ani nejde známky mohutnosti v umělcem provedené satyrově erekci. V pravé ruce drží postava kantharos. Při bližším pohledu si lze všimnout, že satyr má zhruba v polovině lýtek vyobrazené dva proužky. J. Boardman je interpretuje jako náznak obuvi.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Boardman, J. (2002), Str. 161

<sup>110</sup> Boardman, J. (2002), Str. 161 dole

## **5.2. SATYR V KLASICKÉM A POZDŇ KLASICKÉM SOCHAŘSTVÍ**

Ani klasické období nás nikterak neobohacuje nálezy soch satyrů. Jakoby umělcům i zákazníkům dostatečně vyhovovalo množství jejich znázornění ve vázovém malířství.

Hlavním dílem z této doby souvisejícím s naší tematikou je bezesporu slavné dílo sochaře Myróna Athéna a Marsyas, které vytvořil zhruba kolem roku 450 př. Kr.<sup>111</sup> (*Obr. 92*) Štíhlá a elegantní bohyně odhodila diaulos na zem, jelikož se jí znelíbilo, jak se jí při hraní deformuje vzhled tváří. Scéna zobrazuje situaci, kdy diaulos již leží na zemi a satyr Marsyas se ho touží zmocnit. Je však ještě příliš vystrašen majestátností vzhledu bohyně. Jednotlivé sochy sousoší byly původně nalezeny odděleně. Ale na základě zmínky u Plinia a několika vázových maleb<sup>112</sup> se ukázalo, že jde o skupinu. (*Obr. 93*) Myrónův Marsyas představuje první ze samostatných soch zpodobňujících satyra.<sup>113</sup>

Ze zhruba stejného období pocházejí také vlysy budovy G z Xanthu. Výzdobnými tématy jsou vozy, jezdci na koních, zvířata a také satyři.<sup>114</sup> (*Obr. 94*)

O více než sedm desetiletí později začal být aktivní jeden z nejznámějších sochařů antického Řecka – Praxiteles. V jeho tvorbě se satyr taktéž několikrát vyskytl jako hlavní motiv.

O něco málo starším počinem je jeho Satyr nalévající víno, jehož ztracený bronzový originál je datovaný zhruba mezi roky 370 – 360 př. Kr.<sup>115</sup> (*Obr. 95*) Mladším a známějším výtvozem je jeho tzv. Opírající se satyr, vytvořený zhruba kolem roku 340 př. Kr.<sup>116</sup> (*Obr. 96*) Nakolik bylo toto dílo oblíbené potvrzuje skutečnost, že se nám zachovaly části zhruba sto kusů kopií.<sup>117</sup> Jde o jedny z prvních samostatně stojících postav satyrů. Stejně jako u jiných děl, jež se nám zachovala jen prostřednictvím římských kopií, si ani zde nemůžeme být jisti věrností originální předloze. Velice dobře je zde patrný posun v ikonografii satyrů oproti vázovému stylu zobrazení. Všechny animální prvky jsou buď velice silně omezeny či zcela odstraněny. Typické velké uši jsou zredukovány do normální lidské velikosti a odlišují se jen

---

<sup>111</sup> Boardman, J (1985), *Obr. 62 -64*

<sup>112</sup> Viz. Červenofigurová attická váza, zhruba 440 př.Kr. In: *Boardman, J (1985): Greek Sculpture: The Classical Period*, London. *Obr. 64*

<sup>113</sup> Smith, R. R. R. (1995), *Str. 129*

<sup>114</sup> Boardman, J. (1995), *Obr. 215*

<sup>115</sup> Boardman, J. (1995), *Str. 75*. Simon, E. (1997) *Str. 1130*

<sup>116</sup> Boardman, J. (1995), *Str. 75*

<sup>117</sup> Simon, E. (1997), *Str. 1130*



zašpičatělým horním koncem. Tělesná konstituce odpovídá tehdejšímu ideálu mladého mužského těla, původní koňský ohon je výrazně zkrácen a působí nyní spíše jako malý kozlí ocas. Veškeré stopy chlípnosti a neurvalosti jsou zcela nahrazeny dojmem důstojnosti a elegance. Jsou prvními prototypy stylu zobrazování satyrů v helénistickém umění.

Z roku 334 př. Kr. pochází i slavný Lýsikratův monument, který byl vystavěn na oslavu Lýsikratova vítězství jako choréga. (*Obr. 97*) Jeho vlys je zdobený reliéfy s dionýsovskou tematikou, jako je například proměna pirátů v delfíny. Satyři zde vystupují jako posily svého boha při potupě pirátů. Všichni, až na jednu výjimku, jsou zachyceni jako zarostlí a vousatí.<sup>118</sup> Postavy jsou zachyceny v rychlém pohybu. Figury jsou situovány na hladkém podkladu, daleko od sebe, téměř nikde se nepřekrývají.

---

<sup>118</sup> Simon, E. (1997), Str. 1129

### **5.3. SATYR V HELÉNISTICKÉM SOCHAŘSTVÍ**

Helénistické sochařství je, po černofigurové a červenofigurové vázové malbě, druhým nejvýznamnějším zdrojem informací o ikonografii satyrů. Postavy satyrů a mainad doprovázely boha Dionýsa již od archaického umění skrze vázové malířství. V době helénismu se osazenstvo božské skupiny rozšířilo o Pana, nymfy, Hermafrodita případně kentaury.<sup>119</sup> Vyjmenovat všechna sousoší a individuální sochy satyrů by byl úkol přesahující rozsah této práce. Sousoší Dionýsových mužských i ženských následovníků byla populární jak v době helénismu, tak v pozdějším období římské říše a obliba této tematiky se projevila i v umění renesance.

V oblasti sochařského ztvárnění satyrů v období helénismu sehrálo významnou roli období tzv. helénistického rokoka. Tento pojem byl poprvé použit rakouským učencem Wilhelmem Kleinem.<sup>120</sup> Vysvětlení a popisu pojmu věnoval velkou část své knihy *Vom antiken Rokoko* vydané v roce 1921. V této knize rozdělil sochařskou tvorbu helénistického rokoka do čtyř základních kategorií: postavy žen, postavy dětí, ornamentální reliéfy převážně archaizující a neklasicistní a jako poslední skupinu uvádí pro nás stěžejní téma dionýsovských postav, zejména satyrů a nymf.<sup>121</sup> Zejména poslední jmenovanou skupinu spojoval hodně s erotikou.<sup>122</sup> Rokokový styl začal ve 3. st. př. Kr. a prolínal se vlastně celou helénistickou tvorbou a potažmo i římskou. Nelze zde tedy uvažovat o pevně ohraničeném časovém údobí. Tento styl se zaměřoval hodně na tematiku dětí, starých lidí, rybářů, zemědělců, satyrů, mainad a panů.<sup>123</sup> Škála všech zobrazení satyrů je velice široká, ovšem jisté základní skupiny se zde nalézt dají. Patří mezi ně zcela bezpochyby zobrazení satyrů při tanci a produkci hudby, dále je oblíbeným motivem satyr s měchem vína, satyr zobrazený jako ochránce malého Dionýsa a satyr spící, usínající či odpočívající. Zapomenout rozhodně nesmíme na významnou kategorii skupinových sousoší, tzv. symplegmata.

V helénistickém období se variabilita zobrazování vzhledu satyrů roztáhla po celé šíři škály od pikareskních a animálních až po zcela důstojné a elegantní jedince. V období helénistického baroka se i u satyrů projevuje ona typická vážnost, serióznost a tragičnost

---

<sup>119</sup> Smith, R. R. R. (1995), Str. 128

<sup>120</sup> Richter, G. M. A. (1970), Str. 136

<sup>121</sup> Kleinovy čtyři kategorie byly později rozšířeny Margareth Biebrovou v její knize *Hellenistic Sculpture* na deset.

<sup>122</sup> Pollitt, J. J. (1986), Str. 127

<sup>123</sup> Richter, G. M. A. (1970), Str. 136

tohoto období, v pozdějším rokokovém stylu helénistického umění se naopak prolínají groteskní zobrazení s často vážnými kontexty (viz dále například symplegmata).

Pro zobrazení mladých satyrů se v helénismu ustálil zavedený postup. Těla byla zachycována jako štíhlá, pružná a vysoká, hlava byla lemována krátkými, hustými a kudrnatými vlasy. Obličej byl kulatý a rozšklebený ve velkém úsměvu s výraznými koňskými ušima. Celková šlachovitá stavba těla se zdá být odvozená od těl znázorňujících atlety.

### **5.3.1. SATYR S VÍNEM**

Blízko k výše popisovaným postavám má i postarší satyr ležící na měchu s vínem. (*Obr. 98*) Ačkoli i na něm jsou patrné rysy svalů, přeci jen je jeho tělo v oblasti břicha a pasu o něco více zaoblené. Výraz jeho tváře nese rysy přemíry potěšení z vína a pravou ruku s luskajícími prsty do rytmu pozvedává do vzduchu. Přestože je jeho tvář zarostlá vousy, jsou díky šířce jeho úsměvu vidět dobře zuby.<sup>124</sup>

Téma satyra a vína bylo v helénistickém sochařství prezentováno značným množstvím příkladů. Je to logické – satyři jako průvodci boha vína Dionýsa ani nemohli jinak, než milovat vinný nápoj. Přesto se nedá říci, že bychom byli svědky zachycení opilosti satyrů, jsou spíše jen rozveseleni, případně unaveni kombinací vína a tance.

Často jsou také satyři znázorňováni s vínem ještě v podobě hroznů, jako tomu je v případě satyra z Villy Albani. (*Obr. 99*) Tento mladý satyr je zpodobněn ve veselé náladě, kolem krku má umístěný vak, do něhož hází hrozny vína, které právě uřízl z keře. Tuto činnost z pod jeho nohou sleduje panter, který je jedním ze základních zvířat typických pro dionýsovskou oblast.<sup>125</sup>

Slavným zástupcem tohoto druhu scény je i tzv. Fauno Rosso z červeného mramoru. (*Obr. 100*) Socha byla nalezena v Hadriánově vile a originál lze datovat dle Smithe mezi 3. – 2. st. př. Kr., tj. až po době tvorby Lýsippa.<sup>126</sup> Kompozice sochy je téměř identická s výše uvedeným příkladem, i zde je u satyrových nohou znázorněn panter, stejně tak vak s hrozny přehozený kolem krku a v pozvednuté levé ruce satyr zvedá jeden hrozen. Liší se jen orientací hlavy satyra a postojem těla. Postava satyra se vyznačuje typickými rysy, které helénismus mladým satyrům připisoval – tělo je atletické, muskulatura se rýsuje pod kůží, v kulatém obličejí s velkými tvářemi je zachycen šťastný výraz.

<sup>124</sup> Smith, R. R. R. (1995), Str. 129

<sup>125</sup> Richter, G. M. A. (1970), Str. 139

<sup>126</sup> Smith, R. R. R. (1995), Str. 129

Obdobné téma má další socha z červeného mramoru, umístěná dnes ve Vatikánských muzeích. (Obr. 101) I zde má stojící satyr přes krk přehozený vak s již nasbíranými hrozny vína. Jeden z nich právě vytáhl ven, nadzvedl si ho pravou rukou nad hlavu a se šťastným výrazem se kochá jeho krásou a představou toho, jak lahodný nápoj z něho jistě vznikne.<sup>127</sup>

Z Herculanea pochází satyr nalévající víno z měchu, který má přehozený přes své levé rameno. (Obr. 102) Nahé tělo satyra je výrazně nakloněno k pravé straně a kolem krku má uvázanou panteří kůži. Svaly jsou dobře patrné avšak nejsou již nepřirozeně zvýrazněné. Nalezen byl v tzv. Domě jelena, kde tvořil zahradní dekoraci spolu se sochou opilého a močícího Herkula.<sup>128</sup>

Další socha nalévajícího satyra byla vytvořena podle ztraceného originálu z doby kolem roku 360 př. Kr. Zvířecí stránka této postavy je patrná jen při bližším pohledu na špičky jeho uší a po objevení jeho krátkého ocásku.<sup>129</sup> (Obr. 103)

### **5.3.2. SPÍCÍ A USÍNAJÍCÍ SATYR**

Do kategorie usínajících či spících satyrů spadá jedna z nejznámějších helénistických žánrových soch, tzv. Faun Barberini. (Obr. 104) Jde o působivé dílo v nadživotní velikosti, které bylo nalezeno mezi lety 1624 – 1628 při rozšiřování fortifikace v Římě.<sup>130</sup> Na první pohled nelze rozeznat, zda jde jen o spícího mladíka, či o satyra. To lze odhalit jen při bližším pohledu na jeho zvířecí uši. Na jeho spjatost s přírodou odkazuje i kůže, kterou má položenou pod sebou na skále a na níž leží. Jeho provokující póza se dá snad vysvětlit tím, že satyr kdesi silně oslavoval s množstvím vína a pod silou alkoholu posléze upadl do spánku, nedbaje na to, kde a v jaké poloze. Jeho tělo je provedeno v poněkud robustnější podobě bližší spíše dílům helénistického baroka. Také hlava nese patrné stopy satyrského vzhledu – kudrnaté bujné vlasy, široké líce. Dle Smithe jde o „*brilantní studii portréту satyra*“.<sup>131</sup>

Spící satyr je vlastně jakýmsi paradoxem v Dionýsově světě, jelikož satyři jsou těmi, kteří jsou vždy veselí, tančící, hrající na nástroje, zkrátka vždy kypí životem. Pokud byl z této skupiny někdy znázorněn někdo ve stavu spánku, bývaly to mainady a nymfy a to spíše jen proto, aby umělec mohl zachytit, jak se je satyři chystají ve spánku zneužít.

<sup>127</sup> Richter, G. M. A. (1970), Str. 139

<sup>128</sup> Dell'Orto, L. F. (1994), Str. 229.

<sup>129</sup> Simon, E. (1997), Str. 1130

<sup>130</sup> Ridgway, B. S. (1990), Str. 313

<sup>131</sup> Smith, R. R. R. (1995), Str. 135

Zobrazení vínem a tancem vyčerpaných satyrů jsou dvojí – buď již zcela spících, jako v případě výše popsaného Fauna Barberini, nebo častěji jako usínajících. Vzorovým případem usínajícího satyra je bronzová socha z Herculanea umístěná dnes v Neapoli. (*Obr. 105*) Zobrazuje satyra v okamžiku, kdy upadá do dřímoty, jeho levá ruka bezvládně visí k zemi, zatímco pravou rukou si satyr elegantně podpírá padající hlavu. Obdobou pak je mramorová socha z Vatikánských muzeí. (*Obr. 106*) Zde se satyr pro svůj odpočinek lépe připravil, jelikož si na povrch skály položil zvířecí kůži. Levou rukou si přidržuje měch vína, jeho tělo se zaklání a naznačuje, že každou chvíli zcela přepadne ve spánku dozadu. V obou dílech je patrná snaha zachytit onen jedinečný moment přechodu z fáze bdění do fáze spánku.<sup>132</sup>

Do kategorie odpočívajících satyrů lze zahrnout i slavné Torzo Belvedere. Stejně jako u sochy Fauna Barberini, i zde posloužila za indicii k rozeznání satyra kůže pantera na níž torzo spočívá. (*Obr. 107*) Jde o typické dílo helénistického baroka – postava je robustní, svaly přehnaně zdůrazněné, zhuštěné, hrudník široký. Originál, dle něhož byla vytvořena kopie ve Vatikánu, je datován zhruba do doby kolem roku 200 př. Kr.<sup>133</sup>

### **5. 3. 3. SATYR S MALÝM DIONÝSEM**

Velmi oblíbeným žánrovým motivem helénistického sochařství je taktéž skupinové sousoší znázorňující satyra a malého Dionýsa. Dochází zde k momentu, kdy satyr nevystupuje již jen jako nezodpovědný hýřil a velký milovník vína, nýbrž se staví do role ochránce a průvodce svého boha ještě v dětské podobě. Často jsou zobrazeni tak, že malý Dionýsos sedí satyrově na jeho ramenou. Takovým příkladem může být socha z Villa Albani, (*Obr. 108*) fragment z Walter Art Gallery (*Obr. 109*) a terakotová socha z Myriny nacházející se dnes v Louvru. (*Obr. 110*) Ani v dospělosti, pokud holdoval vínu až příliš, se občas neobešel Dionýsos bez podpírající satyrské pomoci. Tuto situaci zachycuje bronzová skupina z Walter Art Gallery (*Obr. 111*)

Satyr s malým Dionýsem (*Obr. 112*) je jedním z nejcharakterističtějších příkladů zobrazení tohoto druhu scény. Mladý satyr je zachycen ve velice šlachovité a svalově vypracované podobě. Obličej má prozářený velkým úsměvem a jeho husté vlasy se mu vlní do všech stran. Na pozvednuté levé paži mu sedí malý Dionýsos, který má pod sebou ještě plášť.

Sousoší starého satyra s malým Dionýsem (*Obr. 113*) představuje klasický styl zobrazování postarších satyrů v helénismu. Jde pravděpodobně o raně helénistickou práci

---

<sup>132</sup> Richter, G. M. A. (1970), Str. 139 - 140

vzniklou kolem roku 300 př. Kr., která se nám dochovala v relativně značném počtu kopií.<sup>134</sup> Oproti svým mladším kolegům se postarší Silénos vyznačuje hustým a dlouhým vousem, jeho tělo již není tak výrazně svalnaté a i jeho výraz působí mnohem rozváznějším a klidnějším dojmem. Způsob, jakým drží malého Dionýsa v náručí, je oproti předchozím příkladům mnohem láskyplnější, něžnější.

#### **5. 3. 4. TANČÍCÍ SATYŘI**

Tanec patří mezi jedny z nejoblíbenějších aktivit satyrů, bylo tomu tak již ve vázovém malířství a bylo tomu tak i později v helénistickém sochařství. V období helénismu je při tanci zdůrazněna spokojenost a štěstí satyrů. Smějí se, mávají pažemi, působí uvolněně.

Satyr Borghese (*Obr. 114*) vznikl zhruba kolem roku 300 př. Kr.<sup>135</sup> Jde o velmi známou sochu zachovanou v několika pozdějších kopiích. Představuje poněkud postaršího satyra charakterizovaného velmi hustým a dlouhým vousem. Dle Boardmana by se mohlo jednat o Marsya.<sup>136</sup> Provedení díla do spirálově stočené figury, správné proporce různých částí těl a bezmála Sokratovsky znázorněná hlava s hustými vlasy i vousy, znázorněnými téměř dle konvencí helénistického baroka, z této sochy dělají velice povedené dílo. Za zmínku také stojí skutečnost, že ačkoli jde o zralého satyra, velikost jeho ocasu působí spíše jako by byla přejata od nějakého velice mladého jedince. Jde zde jen o potvrzení, že v helénismu byly animální rysy satyrů co nejvíce potlačovány.

Podobná díla byla později velice oblíbeným motivem pro zpracování v bronz. To platí jak pro řeckou helénistickou tvorbu, tak i pro pozdější římskou. Jedním z takových příkladů je bronzový satyr z Nikomedie (*Obr. 115*) vytvořený zhruba ve 3. st. př. Kr.<sup>137</sup> Jeho taneční postoj však nepůsobí příliš dynamicky. Jediným náznakem jakéhosi pohybu jsou jen jeho pozvednuté paže.

Bronzový tančící satyr (*Obr. 116*) z Bibliothèque Nationale v Paříži již není zcela nejmladším představitelem svého druhu. Jeho taneční kreace působí svou lehkostí, ovšem i na něm je patrná jistá zdrženlivost v pohybu.

Ještě o něco upjatějším dojmem pak působí bronzová soška postaršího satyra hrajícího na flétnu z Herculaneu. (*Obr. 117*) Celkové provedení jeho těla působí uzavřeným dojmem, nohy má blízko u sebe, ruce má od těla vzdálené jen natolik, nakolik je to nutné pro hru na

---

<sup>133</sup> Smith, R. R. R. (1995), *Obr.* 165

<sup>134</sup> Smith, R. R. R. (1995), *Str.* 129

<sup>135</sup> Smith, R. R. R. (1995), *Str.* 129

<sup>136</sup> Smith, R. R. R. (1995), *Str.* 129

<sup>137</sup> Smith, R. R. R. (1995), *Str.* 129

flétnu. Ostatně ani tělesná kompozice zde není zcela povedená – hlava je příliš velká a nohy příliš krátké a drobné. Motiv, kdy satyr hraje na flétnu je zachycen i na mramorové kopii bronzového originálu z doby kolem roku 300 př. Kr. Na této soše je patrný vliv jak díla Praxitelova, tak i Lýsippova.<sup>138</sup> (*Obr. 118*)

Oproti těmto příkladům stojí bronzová soška tančícího satyra s thyrssem z Herculanea, vyznačující se mnohem větší dávkou nevázanosti a skotačivosti. (*Obr. 119*) Jeho kompozice je zcela otevřená – velké rozkročení nohou a rozmáchnutí paží tomu napomáhá. Svou roli jistě sehrává i dlouhý thyrsos, který satyr drží v pravé ruce. Je třeba ovšem také poznamenat, že zde jde o mladého jedince, který na tváři nemá ani stopu po vousu, tudíž je zde jistá forma rozpustilosti namísto již jen z důvodu mládí představitele.

Dynamikou oplývá také bronzová soška nahého a vousatého satyra z atria pompejského Domu Fauna. (*Obr. 120*) Jeho nohy jsou nakročené v tanečním kroku a ruce zvedá do vzduchu nad hlavu.

### **5.3.5. SYMPLEGMATA**

Slovo symplegma znamená něco jako propletení, spletení, změť postav. Převážně jde o vzájemně bojující figury, přičemž provedení mívá výrazný erotický podtext.<sup>139</sup> Většina z nich se zachovala v několika desítkách kopií, což naznačuje jejich velkou oblibu. Určit jejich dataci přesně je téměř nemožné. Většina badatelů se však shoduje na době konce třetího a počátku druhého století před Kristem. Tuto tezi podporují dvě zmínky u Plinia. Jedna z nich říká, že jistý Kéfisodotos, syn Praxitela, byl znám svými velice realisticky zpracovanými symplegmaty. Druhá zmínka nás informuje o Heliodórovi, který stvořil symplegma zvané Pan a Olympos.<sup>140</sup>

Z celé skupiny se jako nejméně násilný a neurvalý příklad symplegmatu uvádí skupina známá pod názvem Vyzvání k tanci. (*Obr. 121*) Sochy satyra a nymfy tvořící sousoší byly původně brány jako dvě samostatná díla. Ovšem nález mince z Kyziku se zcela totožnou výzdobnou scénou z doby kolem roku 200 po Kr. umožnil Wilhelmu Kleinovi utvořit z těchto dvou soch jedno sousoší. Že šlo o velice oblíbený motiv v pozdější římské tvorbě dokazuje i velký počet fragmentů kopií, který u nymfy i satyra dosahuje desítek exemplářů. Kopie satyra

---

<sup>138</sup> Simon, E. (1997), Str. 1130

<sup>139</sup> Pollitt, J. J. (1986), Str. 130

<sup>140</sup> Plinius: NH 36.24 a 36.35 In: *Smith, R. R. R. (1995)*, Str. 131

nám ho zachovávají ve dvou poněkud odlišných podobách. V obou verzích je satyr znázorněn jak nohou šlape na jakýsi druh kastaněty, zvaný kroupezion.<sup>141</sup> Verze zobrazení se liší ve ztvárnění rukou. V jedné verzi satyr pouze luská prsty (viz Obr. 121), v druhé verzi drží v rukách činely. (Obr. 122) Ať tak či tak, svým rytmickým vystupováním se snaží proti němu sedící nymfu zlákat k společnému tanci. A jak se zdá, má zde velkou možnost na úspěch, jelikož nymfa si laškovně sahá na sandál (případně si ho snad nazouvá) a její vřelý úsměv také naznačuje, že se nejspíše přemluvit dá. Dílo je datované do poslední čtvrtiny 3. st. př. Kr.<sup>142</sup>

Dalším stupněm ve ztvárnění symplegma je skupina zvaná Ludivisi jejíž originál byl vytvořen mezi lety 150 -140 př. Kr.<sup>143</sup> (Obr. 123) Sousoší se nám dochovalo v nejméně deseti kopiích. Situace se zde oproti předchozímu příkladu pozměnila. Satyr sedící na skále zde již nepůsobí zcela jako gentleman, nýbrž k splnění své touhy po sexuálním splynutí s mainadou používá již více síly. Jeho levá ruka drží mainadu za ňadro a přitahuje si jí tak do svého klína. Mainada se mu svou levou rukou snaží ruku sundat a pravou rukou ho odtahuje za vlasy, čemuž se zase brání satyr. Plášť, do něhož byla mainada oděna, se pomalu sune z jejího těla dolů a spadá na zem. Příliš šanci na ubránění se však nemá, na rozdíl od ní je totiž satyr ve výhodě, jelikož díky skále, na níž sedí, má větší šanci na zapření se. Mainada žádnou takovou výhodu nemá. Výhodu satyra ještě zvětšuje skutečnost, že se mu podařilo svou levou nohu omotat kolem levého stehna mainady a zaháknout ji svým pravým kotníkem, čímž jí téměř znemožnil únik. Svou kompozicí představuje toto symplegma přechod k dalšímu, pravděpodobně nejznámějšímu, dílu tohoto druhu, k tzv. Drážďanskému symplegmatu.

Drážďanské symplegma (Obr. 124) má originál datovaný stejně jako typ Ludovisi do let 150 – 140 př. Kr.<sup>144</sup> Skupina se nám zachovala nejméně v třiceti kopiích. Jsou známá nejen provedení v mramoru, ale také ve dvou exemplářích jako bronzové práce, mozaika z Dafné (Obr. 125) a taktéž známe z Pompejí nástěnnou malbu, kde dal malíř vyniknout kontrastu mezi bílým tělem Hermafrodita a tmavým tělem satyra. Kompozice však naznačuje, že sousoší vzniklo nejprve v sochařské podobě.<sup>145</sup>

Toto symplegma představuje jedno z vícehledových děl, což znamená, že aby pozorovatel zcela pochopil význam scény, musí se na sousoší podívat z více úhlů. Tak může

---

<sup>141</sup> Ridgway, B. S. (1990), Str. 321

<sup>142</sup> Ridgway, B. S. (1990), Str. 323

<sup>143</sup> Ridgway, B. S. (1997), Str. 185

<sup>144</sup> Ridgway, B. S. (1997), Str. 186

<sup>145</sup> Smith, R. R. R. (1995), Str. 131



například odhalit, že co se jevílo na první pohled jako souboj satyra s mainadou, je ve skutečnosti souboj satyra s Hermafrodítem (z čelního pohledu je tato skutečnost neodhalitelná). Autor sousoší dokonale vystihl sílu okamžiku. Při poloze v jaké se obě postavy nacházejí je zřejmé, že pokud by socha mohla na vteřinu ožít, musely by se obě postavy při svém propletení okamžitě zřítit k zemi.

Zdá se, že sousoší je zachycením jednoho okamžiku z nějakého širšího příběhu. Odkazuje na to skutečnost, že na skále, na níž satyr sedí, je pohozen plášť. Satyři však většinou oděvy nenosili, což nás vede k názoru, že před současnou scénou muselo dojít k tomu, že plášť byl uzmut právě Hermafrodítovi. Levé stehno satyra se vine kolem levého stehna Hermafrodíta a chodidlo si zablokoval o jeho chodidlo. Pravá noha satyra svírá s tělem ostrý úhel a chodidlo mu drží Hermafrodít, aby ho mohl lépe převrhnout dozadu a tím se mu vymanit. Svou pravou rukou tlačí Hermafrodít satyra do obličeje se stejným záměrem, s jakým mu drží pravé chodidlo. Tomu se satyr snaží intenzivně bránit oběma rukama. Ovšem přes veškerou snahu oběti je zřejmé, že i když se podaří satyra převrhnout dozadu, není šance na únik. Nohy obou aktérů jsou tak propleteny, že při pádu nejspíše upadnou oba, Hermafrodít se tak dostane mezi nohy satyra a ten pravděpodobně dosáhne cíle své touhy.

Za zmínku jistě stojí také fakt, že obličej satyra zde již nemá onen helénistický rokokový blahosklonný výraz. Naopak, jeho výraz je zbrzděn utrpením a bolestí, podobně jako obličej Gigantů a Galů v helénistickém baroku. Tato skutečnost vedla J. J. Pollitta k otázce, zda se náhodou nejedná o rokokovou parodii barokových děl.<sup>146</sup> Drážďanské symplegma představuje již zcela neskryvanou agresi a násilí při cestě za ukojením sexuální touhy. Ovšem ani zde, i přes veškeré výhody, nemá satyr zcela vyhráno.

Nejvíce debat vyvolává symplegma zvané Typ Townley, kde vznikají spory při rekonstrukcích ohledně skutečnosti, zda již satyr dosáhl sexuálního spojení, či ještě ne. (*Obr. 126*)

Kopie sousoší satyra a nymfy z tohoto symplegmatu pochází z originálu, který je datován do doby kolem roku 100 př. Kr.<sup>147</sup> Satyr sedící na zemi s roztaženými nohama si do svého klína stahuje klín nepříteli se bránící mainady. Vůči Drážďanskému symplegmatu je zde jeden základní rozdíl. Zatímco ve výše jmenovaném případě je patrný odpor a násilí, zde satyr působí mnohem uvolněněji a ani tělo mainady se nezdá být napjaté v touze po úniku. Spíše se zdá, že zde jde o oboustranně laškovnou hru, na což poukazuje i úsměv, který ve tváři oba mají. Ve světě umění jsou satyři v drtivé většině případů odsouzeni k neúspěchu ve svých

---

<sup>146</sup> Pollitt, J. J. (1986), Str. 131

milostných snahách. Zde se však zdá, že se autor nad jejich osudem slitoval a umožnil jim alespoň jednou dosáhnout cíle. Snad je jen náhodou, že postava mainady je svým postojem velice podobná slavné Dřepící Afrodítě, smyslné bohyni lásky.<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> Pollitt, J. J. (1986), Str. 133

<sup>148</sup> Smith, R. R. R. (1995), Str. 130

## **6. IKONOGRAFIE SATYRŮ NA MOZAIKÁCH A V NÁSTĚNNÉM MALÍŘSTVÍ**

### **6.1. MOZAIKY**

Mozaiky a nástěnné malířství jsou další základní oblasti antického umění, která nám poskytuje bohaté informace o pohledu tehdejších umělců na postavy, tvořící neoddělitelnou část příběhu boha Dionýsa. Styl provedení i výběr scén se poněkud liší od způsobu klasického vázového malířství i helénistického sochařství. Autoři zde nebyli limitováni malou plochou nádoby, ani omezení v kompozici díla na jednu či maximálně dvě samostatné postavy. Mohli se více vyjádřit v barevnosti, ve výběru a zpodobnění prostředí scén.

Satyři jsou zcela neodmyslitelně spjatí s erotikou a sexuálním puzením již od počátku svého uměleckého znázorňování. Na mozaikách a v nástěnném malířství pokračuje trend, který byl započat v tvorbě helénistických sochařů, zvláště pak v takových dílech jako byla symplegmata. Vzájemné vztahy satyrů a mainad (v římském prostředí bakchantek) nabývají na vzájemné důvěře, intimitě a jemnosti. V drtivé většině scén se nevyskytuje již ani stopa po ženském odporu vůči satyrům, která byla tak typická pro mainady z ikonografie vázového malířství. Nevyskytují se již téměř ani násilné ataky ze stran roztoužených satyrů.

Ke změnám, byť třeba s nepříliš patrným přechodem, dochází i ve zpodobnění satyrů. I v tomto směru se nadále rozvíjí trend, který byl započat v helénismu. Animální rysy satyrů jsou v mnoha případech zcela eliminované. V některých scénách je i docela problematické odhalit, zda mají ještě koňské uši a ocas. Na jejich pravou identitu někdy odkazuje pouze obsah scény.

I rysy jejich povahy se značně změnily, lze-li usuzovat z charakteru scén. Nejsou již tak divocí, nespoutaní a vášniví. Lépe kontrolují své emoce, projevují se jako něžní milovníci a rozumní ochránci či průvodci. Na druhou stranu je však nutné vzít v potaz, že všechny tyto změny jsou na úkor jejich základní vlastnosti a tou je ona v klasickém umění typická rozvratnost a nepředvídatelnost.

### **6.1.1. HELÉNISTICKÉ MOZAIKY**

Olynthos je příkladem města, které nabízí množství příkladů mozaikové tvorby. Město bylo založeno roku 432 př. Kr. a zničeno Filipem II. Makedonským v roce 348 př. Kr.<sup>149</sup> Toto přesně známé časové zařazení umožnilo mimo jiné přesněji datovat mnohé zde nalezené exempláře. Mezi nimi byla i mozaika z Domu dobré Fortuny, který byl jedním z nejluxusněji vybavených tamních obydlí.

Mozaiková výzdoba, stejně jako celý dům, je datována do zhruba první poloviny 4. st. př. Kr. (*Obr. 131*) V centrální části této mozaiky, o rozměrech 3,9 metrů na 3,2 metrů, je umístěný Dionýsos jedoucí na voze taženém pantery, zatímco kolem dokola jsou ve vlysu postavy nymf a dvou satyrů, spolu s malými jeleny a jinou zvířenou typickou pro dionýsovské prostředí. Postavy jsou zachyceny v tanečních kreacích, v rukách mají buď thyrsy či flétny, těla zvířat, případně nádoby. Scéna je znázorněna jen v dvoubarevném provedení – světlé postavy na tmavém pozadí. Detaily figur nejsou příliš propracovány. K vyzdvižení jen těch nejpodstatnějších je použito stejných tmavých kamenů, jako byly použity na pozadí scény. Na druhou stranu je však třeba poznamenat, že postoje všech aktérů scény nejsou fádní a každá je znázorněna v jiném druhu pohybu.<sup>150</sup>

V římské provincii Sýrii byla Antiochie nad Orontem jedním z nejvíce prosperujících měst. Při výzkumech, které tu začala ve 30. letech 20. st. vést Princetonská univerzita, bylo odhaleno mnoho domů a s nimi i jejich hojná mozaiková výzdoba. Nejranější z nich jsou datovány před velké zemětřesení roku 115 po Kr., ty nejmladší pak do doby od zemětřesení po zabrání města Peršany roku 540 po Kr.<sup>151</sup>

Příkladem mladší mozaiky je ta z triclinia Domu atria, skládající se z dekorativních panelů poskládaných do podoby obráceného písmene T. Její datace spadá mezi roky 100 – 150 po Kr.<sup>152</sup> V centrální části je panel zachycující popíjení boha Dionýsa s Héraklem, čemuž přihlížejí jeho průvodci. Ve dvou vedlejších panelech jsou samostatné postavy satyra a mainady. (*Obr. 132*) U této mozaiky bylo dosaženo barevnosti užitím kamenů několika barev. Díky tomu můžeme sledovat umělcův záměr odlišit bílá těla boha Dionýsa a žen od tmavších těl Hérakla a satyrů. Umělec zde dokonce pomocí stínování dosáhl třídimenzionálního dojmu scény.

---

<sup>149</sup> Dunbabin, K. M. D. (1999), Str. 5

<sup>150</sup> Dunbabin, K. M. D. (1999), Str. 5 - 9

<sup>151</sup> Dunbabin, K. M. D. (1999), Str. 160

Z Malty pochází jedna zajímavá mozaika z raného 1. st. př. Kr., zachycující aktivní odpor bakchantek proti permanentnímu satyrskému zájmu. (*Obr. 133*) Uprostřed scény je nahý svalnatý satyr, který má svázané ruce za zády a drží je za ně jedna z bakchantek. Druhá z nich ho pak třímá v ruce jeho vous a zároveň mu zaklání hlavu dozadu. V druhé ruce disponuje nůžkami, kterými satyroví vyhrožuje. Že jde o postavu satyra dokazují jeho koňské uši a patrné růžky. Pravděpodobně došlo k následujícímu sledu událostí – satyr usnul, bakchantky ho překvapily, spoutaly a hodlají ho zneuctit tím, že mu ostříhají vous.

### **6.1.2. POMPEJSKÉ MOZAIKY**

Jednou ze základních oblastí, v níž je vysoká koncentrace zachovaným mozaik, je zcela bezpochyby nejbližší okolí vulkánu Vesuv. Památky zachované zejména ve městech Pompeje a Herculaneum tvoří základ mnoha našich poznatků. A ani u mozaik tomu není jinak.

Oblíbené byly scény z divadelního prostředí, od znázornění samotných her a herců až po dekorativní zachycení podoby masek buď do hlavní výzdobné scény, nebo například jen do vlysu jako vyplňující dekor. Známé jsou odsud mnohá mozaiková zpodobnění satyrských hlav jakožto masek ze satyrských her. (*Obr. 134*) Jsou charakteristické bezvlasou pleší, kde vlasy jsou jen po obvodu hlavy, delšími převážně bílými vousy a velkýma vykulenýma očima. Jejich výraz je náležitě expresivní, jak se ostatně u divadelní masky, která musí působit na diváky na značnou dálku, očekává.<sup>153</sup>

Mezi mozaiky s tematikou čerpající z dionýsovské skupiny patří i ta z pompejského Domu Cuspia Pansa, na které je znázorněn starý Silénos pokoušející se jezdit na oslovi. (*Obr. 135*) Avšak zvíře se jeho touze po pohybu vzpírá. Proto mu přišli na pomoc dva mladí satyři, kteří se snaží osla přinutit k chůzi. Jeden ho tahá za dlouhé uši, druhý pak za ocas.

Dalším velice oblíbeným motivem pompejských mozaik jsou mýty a mýtické postavy s jejich příběhy. Z bohů jsou známy scény s Poseidónem a Amfitrité, s Athénou, Hermem a Dionýsem. Oblíbené byly také postavy dvou řeckých hrdinů – Hérakla a Odyssea. Samozřejmě nesmíme zapomenout na erotické scény, kde z mytologického repertoáru zaujímají přední místo námi probíraní satyři. Často jsou zachyceni ve společnosti nymf a

---

<sup>152</sup> Dunbabin, K. M. D. (1999), Str. 161

mainad (zde v římském prostředí označovaných jako bakchantky, podle římského zvyku označovat boha Dionýsa jako Bakcha). Výjevy jsou zasazeny do prostředí skal, lesů a jiných přírodních skrýší, které dobře posloužily záměru nechat vyznít scénu co nejpřirozeněji, bukolicky a bezprostředně.<sup>154</sup> Jak je zvykem, scény většinou znázorňují okamžiky těsně před milostným aktem, ať již s výhledem na úspěch či neúspěch. Scény jsou obdobné jako v řeckém vázovém malířství či helénistickém sochařství. Objevuje se motiv satyra překvapujícího spící nymfu, scény připomínající symplegmata, známé jsou i romantické scény, kde se aktéři něžně líbají.<sup>155</sup> Minimálně stejně časté jsou tyto motivy i v nástěnném malířství.

Z raného prvního století před Kristem pochází mozaika zdobící cubiculum Domu Fauna v Pompejích. (*Obr. 136*) Zachovaná mozaika je často odborníky srovnávána se symplegmatem typu Towney, o kterém jsme se již zmiňovali v kapitole o helénistickém sochařství.<sup>156</sup> Rozdíl je zde v tom, že nymfa není satyrem stahována do jeho klína, nýbrž se tam přesunuje sama. Další odlišnost je v celkovém vyznění scény. Zatímco u sousoší byla patrná hravost a laškovnost se zbytky satyrského ataku, zde z této mozaiky vyzařuje jemnost, důvěra a snad i láska vyjádřená objetím nymfy kolem satyrova těla a tím jak si pokládá hlavu na jeho rameno. Charakteristické je zde také barevné odlišení tmavého těla satyra od bílou barvou namalovaného těla mainady.

### **6.1.3. MOZAIKY Z ITÁLIE**

Vila z Baccana vystavěná na počátku 2. st. po Kr., ležící jen několik desítek kilometrů od starověké cesty Via Appia, poskytla bohaté mozaikové nálezy.<sup>157</sup> Nás zajímá především podlahová mozaika složená z pětadvaceti malovaných medailonů, čtvercového tvaru, z nichž každý má hranu o délce 52 centimetrů. Uspořádané jsou po pěti exemplářích na výšku i na šířku. Všechny se vyznačují bohatou barevností a výborným provedením. Pět se jich již bohužel nezachovalo, jedenáct medailonů je dosud zachováno natolik, že lze dobře přečíst scény, které znázorňují. Zbýlých devět výzdobných ploch je dochováno jen fragmentárně.

V druhém řádku jako první zleva je scéna v helénismu několikrát zaznamenaná<sup>158</sup> - mučení Marsya. Marsyas visí připoután na stromě, před ním stojí Skýt určený k vykonání

---

<sup>153</sup> Andreae, B. (2003), Str. 229

<sup>154</sup> Andreae, B. (2003), Str. 267 - 268

<sup>155</sup> Panetta, M. R. (2005), Str. 180

<sup>156</sup> Andreae, B. (2003), Str. 268

<sup>157</sup> Andreae, B. (2003), Str. 297 - 301

<sup>158</sup> Zvláště pak slavná helénistická socha zvaná „Visící Marsyas“ k níž byla později přidána socha klečícího Skýtha brousícího si nůž.

trestu, jenž mu určil bůh Apollón. Ten stojí spolu s bohyní Artemis v pravé části scény. (*Obr. 137*) Jde o jednu z těch lépe zachovaných scén této podlahové mozaiky. Jako již tradičně, i zde jdou odlišena bílá ženská těla od tmavších mužských těl a zvláště pak od Marsya a Skýta s velmi tmavou kůží.

#### **6.1.4. MOZAIKY ZE SEVERNÍ AFRIKY A PŘEDNÍHO VÝCHODU POD SPRÁVOU ŘÍMA**

V severní Africe zastupoval Dionýsos a jeho symbolika významnou roli, co se dekorací lidských obydlí týče. Obdobně na tom tedy byli i jeho průvodci, ať již mužští zástupci nebo jejich ženské protějšky. Nejplodnějším obdobím byla doba od druhého do čtvrtého století po Kristu.<sup>159</sup> Jednou z nejzákladnějších lokalit výskytu znázornění Dionýsa a jeho doprovodné skupiny je El Džem, kde bylo nalezeno 14 samostatných mozaik věnovaných této tématice. Drtivá většina domů ve městě, které byly zdobeny mozaikami, měla do své výbavy zakomponovaný alespoň nějaký vlys s dionýsovským motivem.<sup>160</sup> Satýři a mainady jsou často používáni jen jako výplňový materiál, který se často opakuje několikrát za sebou.

Mozaika z města Sousse ležícího na území dnešního Tuniska poskytuje jeden z příkladů, kdy postavy satyrů a nymf slouží zejména jako dekorační prvek. Postavy uvnitř prostor vytyčených rostlinným motivem jsou zachyceny při tanci, láskování, odpočinku i milostných okamžicích. Za zmínku stojí jistě jedno malé zobrazení, které jakoby přímo kopírovalo vzhled symplegmatu Ludovisi. (*Obr. 138*) Zobrazení se kupodivu až do detailů shoduje se sochařským předobrazem. Nymfa jednou rukou strhává satyrovu ruku ze svého řadra, druhou mu odtahuje od sebe hlavu a pomalu z ní přitom spadává plášť, do něhož byla oděna. Satyr sedí na skále ve stejné poloze a dokonce i jeho nohy jsou s nohama nymfy propletené zcela stejně jako v sousoší. Není pochyb, že autor mozaiky musel být osobně či zprostředkovaně seznámen s detailní podobou helénistického symplegma.

Z území dnešního Tuniska pochází také mozaika zachycující zlobu Dionýsa a jeho proměnu pirátů do podoby delfínů. (*Obr. 139*) Dionýsos je zde zobrazen jako mladý muž oděný do modrého pláště, piráty nutí pomocí divoké zvěře seskákat z lodi do vody a pak je mění v delfíny. Napravo od relativně malé postavy Dionýsa je zobrazena mnohem větší postava obézního postaršího Siléna.

---

<sup>159</sup> Dunbabin, K. M. D. (1978), Str. 175

Jedním ze standardních druhů zobrazení je Dionýsos jedoucí na svém oblíbeném zvířeti, kterým byl levhart (zřídka pak na tygrovi, případně na lvovi). Tento motiv mohl sloužit buď jako zcela samostatná hlavní výzdobná scéna, nebo jen jako doplňující a dekorativní prvek. Příkladem může být mozaika z Domu Bakcha ve městě Džemila datovaná do pozdního 2. st. po Kr. (*Obr. 140*) Malý Dionýsos s věncem na hlavě, držící v ruce thyrsos, sedí na tygřici a aby nespadl, podpírá ho vedle jdoucí mainada. Tygřice, na níž malý bůh sedí, je vedena satyrem. Jde o výsek z mozaiky tvořené pěti samostatnými scénami. Pod zobrazením jedoucího Dionýsa je jiný okamžik zachycující jeho dětství – je zde kojen jednou z nymf, zatímco její kolegyně se na něj dívá, opírajíc se o oltář. Vedle nich je pak na zemi odpočívající satyr s rhytem v ruce. Napravo od satyra je zachycen okamžik z dionýsovského kultu. Jedna žena zde odhrnuje závoj a odkrývá tak pohledu své kolegyně velký falus. Ta se jakoby ve strachu či odporu od nabízeného pohledu odvrací.

Obdobnou scénu znázorňuje mozaika z 2. st. po Kr., která dala jméno Domu Dionýsova procesí nacházejícímu se v El Džemu. (*Obr. 141*) Jde o panel, který je situován podélně ke vchodu do místnosti. Dionýsos zde již není malým dítětem, ale spíše adolescentem. Jede na lvovi a v ruce drží velký kantharos. Po jeho pravé straně jde satyr, který starostlivě mladého boha podpírá svou paží, aby náhodou nespadl. V čele průvodu je tančící mainada hrající na tympanon před jakýmsi oltářem. Mezi jedoucím Dionýsem a satyrem za ním je snad situován další oltář. Za ním je pak zachycen starý Silénos s kratěrem a rhytem jedoucí na velbloudovi. V nohách velblouda jde oblíbené zvíře dionýsovského okruhu, levhart. Průvod pak uzavírá rozevlátá mainada.

O něco více zredukované zobrazení Dionýsova průvodu nabízí další mozaika z El Džem. (*Obr. 142*) Dionýsos jede na levhartici a v ruce drží kantharos. Napravo od něj je tančící mainada, vedle níž stojí Priapova socha. Na druhé straně od boha stojí satyr hrající na píšťalu.

Oblíbené jsou také dionýsovské scény zakomponované do vinné dekorace. Tak například na mozaice v Domě Siléna z El Džemu je podlaha celá tvořená složitými ornamenty z vinných listů, do nichž jsou zahrnuty jednotlivé scény Dionýsových průvodců. (*Obr. 143*) Na jedné straně je klečící satyr otevírající jakousi skříňku před zraky nahé bakchantky, která drží v ruce hada. Ta se snaží, jak se zdá, z místa odtancovat s výrazem značícím jisté obavy.

---

<sup>160</sup> Dunbabin, K. M. D. (1978), Str. 175



V tomto případě jde nejspíše o onen případ, kdy tyto žánrové postavy mají sloužit jen jako výplňový dekor, nikoli jako odkaz ke skutečnému kultu.<sup>161</sup>

Častým motivem severoafrických mozaik byl taktéž Dionýsův triumf. Z celé severní Afriky se zachovalo devět příkladů mozaik znázorňujících tento okamžik, někdy ve formě hlavního výzdobného motivu, jindy jako dekoračního prvku.<sup>162</sup>

Nejstarším příkladem je výjev z Trajánových lázní v Acholle, kde jede na voze taženém párem kentaurů. V drtivé většině příkladů se kompozice scény opakuje – Dionýsos jedoucí na voze, často ve společnosti Victorie, která ho nezřídka korunuje vavřínovým věncem a průvodců jako jsou satyři, siléni, panové a bakchantky pobíhající kolem vozu.

Ve městě Sousse byla odkryta mozaika ze zhruba 3. st. po Kr., zachycující jeden z takovýchto triumfů na velké ploše vchodové místnosti. Vůz, na němž se veze bůh vína, je zde tlačен čtyřmi tygry a kolem něho figurují mnozí jeho společníci, jako satyři, mainady, Victorie na voze a Dionýsovi připisovaná zvířata. (*Obr. 144*) Dionýsos je zde podán jako mocný a majestátní bůh v záři svého triumfu.

Z oblasti Galileie z města Sepphoris pochází mozaika zachycující boha Dionýsa při pijácké soutěži s mýtickým hrdinou Héraklem, což byl motiv vyskytující se na několika mozaikách v různých lokalitách. Jde o dílo datované do severovské éry (192 – 234 po Kr.), vila sama pak pochází z počátku třetího století.<sup>163</sup> Mozaika byla odkryta v roce 1987 a uchvátla nejen svou relativní zachovalostí, ale též vysokou úrovní řemeslného provedení. (*Obr. 145*) Kolem dokola tohoto centrálního výjevu jsou panely s dalšími vyobrazeními jako je koupaní malého Dionýsa nebo dionýsovské procesí.<sup>164</sup>

Z Antiochie z Domu opilého Dionýsa pochází mozaika, která domu dala jméno. (*Obr. 146*) Motiv, který znázorňuje, již známe z helénistického sochařství. Datace tohoto díla spadá do 4. st. po Kr.<sup>165</sup> Zatímco svou pravou ruku má bůh obtočenou kolem ramen svého služebníka, v levé ruce drží číši, z které se však vylévají poslední zbytky nápoje. Z charakteristických satyrských rysů již v této době příliš vidět není. Pozorovatel nepřiliš znalý mytologického pozadí by neměl žádnou šanci podle vnějších znaků postavy poznat, že se zde jedná o satyra.

---

<sup>161</sup> Dunbabin, K. M. D. (1978), Str. 179 -180

<sup>162</sup> Dunbabin, K. M. D. (1978), Str. 181

<sup>163</sup> Bowersock, G. W. (2006), Str. 39

<sup>164</sup> Edwards, D. R. (2004), Str. 56 - 57

<sup>165</sup> URL: <http://www.theoi.com/Gallery/Z12.7.html> (cit. 27.7.2010)

V Zeugmě, na území dnešního Turecka byla nalezena mozaika z období římského císařství. (*Obr. 147*) Scéna zobrazuje satyra a Antiopé, do které se zamiloval sám Zeus. Aby ji mohl svést, proměnil se právě do podoby satyra. Antiopé se však více proslavila svým dvacet let dlouhým trápením z rukou Dirké, kterou poté za trest k smrti usmýkali synové Antiopé. Satyr je zde charakterizován koňskými ušima a zvířecí kůží přehozenou přes svá ramena.

Z Domu Dionýsa a Ariadnév tureckém Samandaği pochází mozaika satyra a mainady ve velice podobné kompozici jako příklad uvedený hned výše. (*Obr. 148*) Satyr oděný do zvířecí kůže, s břečťanovým věncem na hlavě a velice vyvedeně svalnatým tělem tancuje s oblečenou mainadou, která udává rytmus bušením činelů. Dílo je datováno do 2. – 3. st. po Kr.<sup>166</sup>

Ve městě Madaba v dnešním Jordánsku bylo odhaleno několik mozaik. Mezi nimi i jedna s výjevem skupiny satyra, bakchantky a Ariadné. (*Obr. 149*) Bohužel dílo se zdejšími křesťany zdálo až příliš necudné a proto ho poškodili tou měrou, že z Ariadné se již nic nedochovalo. Postavy satyra i bakchantky působí již patrným pozdně antickým až raně křesťanským dojmem ztvárnění. Do díla se vtírá jistá forma zjednodušení, linie jsou silné, trojrozměrný dojem již nepůsobí natolik silně, detaily jsou provedeny velice povrchně. Obličejy jsou nakresleny zpředu v podobném stylu, jaký byl typický pro pozdější raně křesťanské umění. Obě postavy jsou zachyceny v tanečním kroku, oděná bakchantka s činely v rukách i připevněných na nohách. Satyr po její levici je nahý a je na něm patrné, že jeho klasická a zvláště pak helénistická elastická a šlachovitá postava je již jen mlhavou minulostí.

V druhé čtvrtině 4. st. po Kr. má původ římská mozaika z kyperského Domu Aiona v Nea Paphos znázorňující život Dionýsa.<sup>167</sup> (*Obr. 150*) Na jedné z nich je zachycený malý, téměř dětský, satyr nesoucí podnos s ovocem. Ačkoli rysy obličejy ani tělesné proporce příliš neodpovídají dětskému věku, lze se zde řídit pravidlem pro určování věku satyrů, které platilo již od archaického vázového malířství. A tím je délka a vzhled koňského ocasu. Jak je na obrázku dobře patrné, v tomto případě je jeho velikost zanedbatelná. Z téhož domu pak pochází i mozaikové zpracování Dionýsova triumfu, kde bůh jede na dvojkolém voze taženém levharty. Vedle něj kráčí starý Silénos. Za vozem pak vidíme rozjařeného satyra s obrovským kantharem. (*Obr. 151*)

<sup>166</sup> URL: <http://www.theoi.com/Gallery/Z39.2.html> (cit. 27.7.2010)

<sup>167</sup> URL: <http://www.flickr.com/photos/7549203@N04/3313592005/in/set-72157615992433806/> (cit. 27.7.2010)

## **6.2. NÁSTĚNNÉ MALÍŘSTVÍ**

Co se fresek, zabývajících se satyrskou tematikou, týče, je základním zdrojem informací zcela jistě oblast v okolí Vesuvu, obdobně jako u mozaik.

Ze slavného pompejského Domu Dioskúrů pochází freska působící neuvěřitelně lehkým, rozevlátým a uvolněným dojmem, znázorňující satyra a bakchantku. (*Obr. 152*) Lze jen stěží určit, zda jde o extrémně lehký a vzdušný taneční krok, či jsou postavy zachyceny v letu.

Podobným dojmem souznění obou mýtických postav působí i malba z Domu stříbrného pokladu, kde je zachycen na skále sedící satyr hrající na flétnu bakchantce, která stojí za jeho zády. Obě postavy se k sobě naklánějí a otáčejí k sobě i obličeje. Z odporu, který mezi nimi panoval v období klasického vázového malířství, jakoby nic nezbylo.

Jemných až téměř romantických scén mezi příslušníky dionýsovske skupiny známe několik, ať již v mozaikovém nebo malířském provedení. Příkladem může být freska z Domu epigramů. (*Obr. 153*) Znázorněné je zde jemně erotické seznamování se satyra a bakchantky. Gesta, jimiž se navzájem dotýkají působí téměř až ostýchavě, jejich vzájemné pohledy do očí navíc zvyšují důvěrně intimní vyznění celé scény. Kompozice díla je blízká slavnému symplegmatu typu Towney, ovšem vyznění scény je zcela odlišné. Zatímco v sochařském provedení byl hlavní akcent kladen na laškovnost, nerozvážnost a nespoutanost, vyznění fresky je mnohem vážnější.

Dalším, na první pohled velmi něžným, milostným projevem mezi satyrem a bakchantkou oplývá freska z Herculanea. (*Obr. 154*) Žena zde napůl leží na zemi, nad ní se sklání satyr, který jednou rukou drží její hlavu a druhou klade na její ňadro. Jejich polibek nenese stopy žádného odporu ze strany bakchantky, což dokazuje i její pozvednutá paže, pomocí níž si přitahuje satyrovu hlavu, a tím i rty, co nejbliže k sobě.

Poněkud blíže helénistickému pojetí satyrské touhy se vši její agresivitou, využitím síly a lehkým podtónem nemravnosti je freska z Domu pracujících malířů. Satyr se zde zezadu zmocňuje nahé nymfy či bakchantky. (*Obr. 155*) Své ruce má omotané kolem jejího těla a své rty pak má přiloženy těsně k jejímu uchu. Že nejde, pro ženskou postavu, o nepříjemnou činnost naznačuje její pravá ruka, kterou zvedá do vzduchu a posléze ji pokládá na hlavu satyra. Vzhledem k neoděnému stavu obou těl a jejich vzájemné blízkosti snad není zcela scestné uvažovat nad tím, zda zde satyrova touha nedochází svého ukojení.

V Casa degli Amorini Dorati se nachází freska o rozměrech 73 x 46 cm zachycující scénu velmi oblíbenou v umění helénistického sochařství – satyra s malým Dionýsem.<sup>168</sup> (*Obr. 156*) Bůh v dětském, ještě batolecím, věku sedí satyroví na jeho pravém rameni, aby náhodou nespadl, přidržuje ho jeho ochránce svou pravou rukou. Styl zobrazení je téměř identický s terakotovým provedením pocházejícím z Myriny. (viz *Obr. 110*)

Z Domu Dioskúrů pochází další, značně poškozená, freska zachycující starého sedícího Siléna, kterak nabízí hrozen vína malému Dionýsovi. Dětská postavička mu stěží dosahuje po kolena a musí značně natahovat své ručky. (*Obr. 157*) Kombinace postav Siléna a malého Dionýsa se nachází i na další fresce z Pompejí. Starý Silénos sedí na skále a do vzduchu pozvedává Dionýsa v batolecím věku. Za nimi sedící bakchantka zvedá do vzduchu hrozen vína, po kterém se malé dítě natahuje. Scénu doplňuje ještě postava Pana a boha Herma.<sup>169</sup> (*Obr. 158*)

V nástěnném malířství bylo též oblíbené využití zobrazení busty bakchantky a starého Siléna. Tak to lze vidět na několika freskách z Pompejí (*Obr. 159*), s neurčitým místem původu a (*Obr. 160*) z Domu tanečnic. Na obou výjevech se postavy k sobě důvěrně tulí a vytváří tak dojem vzájemného souznění. V pompejském nástěnném malířství byla postava Siléna všeobecně velice oblíbená.

Scéna z Domu zlatého náramku nabízí pohled na pěkně vyvedenou hlavu starého Siléna vykukujícího z houští. Malíři se zde náležitě povedlo vyjádřit pomocí pestrých barev trojdimenzionální dojem malby. Hlava Siléna je vyvedena do nejmenších detailů, zachycen je doslova každý chlup jeho vlasů, vousů a obočí, dobře patrné jsou i jeho mimické vrásky. (*Obr. 161*) Z téhož domu pochází také malba Dionýsa s Ariadné, za nimiž stojí starý Silénos, vyznačující se však ještě stále velmi pěkně svalnatě vypracovanou postavou. (*Obr. 162*)

Starý Silénos vystupuje i na další fresce z Pompejí dnes umístěné v Neapolském muzeu, na níž je zachycen spolu s Hermafroditem, který se v pompejském umění stal také velmi oblíbeným. (*Obr. 163*) Hermafrodit, s dobře patrnými znaky své dvojpohlavnosti, sedí na lavici a tahá za ním stojícího Siléna za vousy. V tomto díle je velice intenzivně zdůrazněn barevný rozdíl mezi velmi tmavým tělem Siléna a bílým tělem Hermafrodita. Další freska na níž vidíme Siléna a Hermafrodita pochází z Domu stého výročí. (*Obr. 164*) Ve středu stojí

---

<sup>168</sup> Guzzo, P. G. a kol. (1998), Str. 90

<sup>169</sup> <http://www.theoi.com/Gallery/F27.1.html> (cit. 27.7.2010)

Hermafrodit s kantharem a pochodní v ruce, nalevo od něj je bakchantka a na druhé straně stojí obtloustlý starý satyr hrající na lyru.

Neméně známí jsou siléni z Vily mystérií, jejíž základy byly položeny v 2. st. př. Kr.<sup>170</sup> Dům se proslavil zejména svou velkou freskou v tricliniu pocházející z 1. st. př. Kr. Zde se postavy satyrů či silénů objevují celkem dvakrát – jednou ve scéně s kněžkou, vedle níž stojí starý Silénos hrající na lyru. (*Obr. 165*) V druhém výjevu pak jde o slavnou scénu, kde sedící starý Silénos podává nádobu s vínem mladšímu, za ním stojícímu, satyroví, aby se napil. (*Obr. 166*) Za nimi pak stojí další mladý satyr, který drží v ruce divadelní masku v podobě hlavy Siléna.

Z Cicerovy vily pochází zdobený vlys z triclinia, zachycující satyry a bakchantky při hudebních a tanečních kreacích.<sup>171</sup> Satyři jsou zde zachyceni s píšťalami, lyrami, thyrsy a různými druhy picího náčiní. Všechny jsou dnes umístěny v Neapolském muzeu. (*Obr. 167*)

---

<sup>170</sup> Panetta, M. R. (2005), Str. 315

<sup>171</sup> URL: <http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/RV/Villa%20Cicero.htm> (cit. 27.7.2010)

## **7. SATYR V POZDĚJŠÍ EVROPSKÉ TRADICI**

Vzhledem k nesmírně obsáhlému množství materiálu, týkajícího se znázorňování postav satyrů v průběhu dějin evropského umění, jež není možné v rámci této diplomové práce důkladně zpracovat, se v této části budeme zabývat jen evropským malířstvím 15. až 20. století. Samozřejmě není možné zaměřit se na všechna malířská díla vzniklá v daném období, středem našeho zájmu bude jen několik desítek vybraných nejvýznamnějších a nejrepresentativnějších děl.

První malířská díla se satyrskou tematikou jsou známá již od 15. století, avšak nejčastěji jsou tyto postavy zachycovány v dílech zejména 17. století. Těmito, od antiky oblíbeným, průvodcům boha Dionýsa, se věnovali i malíři tak zvučných jmen jako je Michelangelo Buonarroti, Correggio, Tizian, Peter Paul Rubens, Paul Cezanne či Pablo Picasso.

Tématické oblasti se v mnoha ohledech kryjí s těmi, které známe již z antické tvorby. Do této oblasti spadají například společná zobrazení satyrů s mainadami či nymfami, ať již při tanci a hudbě, eroticky podbarvených okamžicích či při odpočinku. Stejně tak se objevuje i motiv oblíbený v řeckém vázovém malířství, kdy satyr překvapuje spící ženské postavy, případně jim nadzvedává oděvy, aby se mohl pokochat pohledem na nahé ženské tělo. Dále se mnoho malířů věnovalo tématu oblíbenému zvláště na helénistických a římských mozaikách znázorňujících Dionýsovo procesí a jeho triumf. S touto oblastí souvisejí i mnohá zobrazení starého Siléna v různých fázích opilosti, která se pohybuje na škále od neškodné rozjařenosti až po stav neschopnosti samostatné chůze.

Relativně novým a přesto hojně se vyskytujícím tématem jsou scény, kde vystupuje satyr ve společnosti bohyně Venuše a jejího doprovodu v podobě Kupida. Jde o téma vycházející pravděpodobně ze společných zobrazení satyrů s nymfami, které byly nahrazeny v evropském umění oblíbenou bohyní lásky. Druhou tématickou oblastí, kterou z antiky téměř neznáme jsou díla zachycující klidné okamžiky satyrový rodiny. V převážné většině z nich vystupuje satyr, jeho žena a společný potomek v ještě batolecím věku.

## **7.1. ZPŮSOB ZOBRAZOVÁNÍ SATYRA V POZDĚJŠÍ EVROPSKÉ TRADICI**

Jak již bylo řečeno, čerpá evropské malířství, zachycující satyrské scény, tématicky hodně z antických zdrojů. Avšak v zobrazování jednotlivých jedinců došlo k několika dosti základním ikonografickým chybám. Základní z nedostatků se objevuje v zobrazení satyrského těla. Často dochází k mýlce a špatnému pochopení anatomie těla satyra a Pana (příp. římského Fauna), jelikož postavy, které malíři prezentují jako satyry, mají ve skutečnosti kozlí nohy typické právě pro jejich kolegy. Přestože se tato nedokonalost vyskytuje velice často, není zcela platným pravidlem. Stejně tak je vážným nedostatkem absence koňského ocasu, který byl v antickém umění nejzákladnějším atributem definujícím satyry. V zobrazování obličejů se malíři již více blížili starořeckým předobrazům. A to i přesto, že mnozí z nich zapomněli zakreslit koňské uši, které jsou pro satyry typické. Místo nich velice často figurují na hlavách evropských satyrů malé růžky, což je opět spíše symbol Pana, popřípadě Fauna.

Jednou z prvních studií obličejů satyra je perokresba Michelangela Buonarrotiho (1475 – 1564), představující dnes jeden z pokladů pařížského Louvru. (*Obr. 164*) K její tvorbě ho inspirovaly dvě sochy Marsya v zahradě Lorenza Medici.<sup>172</sup> Toto zobrazení se dosti liší od známých helénistických děl, která se vyznačovala kulatými, elegantními a dobráckými obličejí. Naopak satyr v podání Michelangela má ostře řezané rysy, vážný až trpitelný výraz tváře a rozhodně nepůsobí baculátním dojmem.

Michelangelovým současníkem byl jiný malířský velikán – Tizian (1485 – 1576). Jeho perokresba z let 1509 – 1515 znázorňuje dva satyry sedící v krajině. Jejich podoba již více odpovídá stylu, který známe z helénistického i římského umění. (*Obr. 165*) Těla jsou zachycena v poněkud zaoblenější podobě, vyznívá z nich více ona typická prostopášnost.

O zhruba století později tvořil svá díla slavný malíř Peter Paul Rubens (1577 – 1640). V jeho tvorbě se satyrská tematika vyskytuje mnohokrát a v průběhu této kapitoly se k němu ještě několikrát vrátíme. Zde se pozastavíme nad jeho dílem *Dva satyři*. (*Obr. 166*) Jde o dílo zcela jistě inspirované antikou, přičemž zejména vzhled satyra v popředí je někdy srovnávám s podobou Sokrata.<sup>173</sup> Ačkoli mají jeho satyři na hlavách růžky, lze je považovat za velice povedené umělecké ztvárnění pravděpodobného vzhledu. Nezbedná jiskra v oku zdůrazněná zrudlými tvářemi a nosem v důsledku popíjení vína, hustý kudrnatý vous a stejně tak i vlasy,

<sup>172</sup> Baronsky, P (1997), Str. 25 - 26

<sup>173</sup> Auwera, J. van der (2007), Str. 116

včetně svalnaté korpulentnosti jsou charakteristickými rysy, kterými satyři oplývali již od počátků jejich znázorňování. Další možné pochybnosti o identitě figur pak vyvrací i vinný hrozen, který drží přední postava a nádobka z níž pije jeho kolega.

Velmi zajímavý je i pohled na vzhled satyrů v podání díla Pabla Picassa z roku 1955, nazvaného *Faun s hvězdami*. (*Obr. 167*) Ačkoli je dílo typickým příkladem Picasova kubismu, přesto má i nezasvěcený pozorovatel možnost rozpoznat některé charakteristické satyrské rysy. V první řadě se jedná o růžky, které se v evropském umění staly základním rysem vzhledu satyrů, ačkoli v antickém umění se jimi tyto postavy nevyznačovaly. Dále pak je dobře patrný hustý vous a kudrnaté vlasy, které tvořily základ vzhledu satyrů již od archaické doby řeckého vázového umění.

## **7.2. SPOLEČNÁ ZNÁZORNĚNÍ SATYRŮ, NYMF A BAKCHANTEK**

Toto téma představuje jeden z nejstarších tématických okruhů vztahujících se na satyrskou problematiku. Již od samého počátku archaické tvorby máme scény se společným tancem satyrů a mainad. Společná taneční a hudební vystoupení se stala tématem i několika malířských pláten. Lze to vidět například na malbě Cornelise van Poelenburgha (1594 – 1667) z roku 1630, kde je znázorněna trojice sestávající ze satyra a dvou nymf. (*Obr. 168*) Tančící satyr si do rytmu bubnuje na bubínek, zatímco jedna tančící nymfa si do kroku hraje na jakýsi druh činelu. Druhá z nymf sedí na zemi, opírá se o skálu a pozoruje své kolegy v tanečním pohybu. Celá scéna je zasazena do zátíší se stromy v pozadí, což ještě více umocňuje její bukolické vyznění.

Obdobné téma, avšak zpracované v rokokovějším stylu, pochází z malby Alexandra Ubelesquiho (1649 – 1718). (*Obr. 169*) Satyr polooděný do panteří kůže (což byl již v antické době symbol dionýsovského okruhu) hraje na dvojitou flétnu, v antice nazývanou diaulos. Celkově vzato se zde autorovi podařilo pěkně vystihnout satyří anatomii – dokonce neopomněl ani na transformaci uší satyra do protažené koňské podoby. Antickým předobrazům odpovídá také robustnější svalnatá a přesto na první pohled pružná postava muzikanta. Nymfa, tančící v rytmu udávaném diaulem, má taktéž mnohé společné prvky s antickými zobrazeními. Zvláště si nelze nevděkovat rozevlátého šatu, který se často objevoval v pozdější červenofigurové vázové tvorbě.



Častými motivy maleb jsou i okamžiky společného odpočinku, kdy skupiny satyrů a nymf relaxují nejčastěji pod ochranou korun stromů. Většina těchto děl působí pokojným dojmem. Leckdy si účastníci zpestřují chvíly oddychu popíjením oblíbeného vína.

Názorným příkladem jedné z takovýchto scének je dílo již zmiňovaného Petera Paula Rubense, kde nymfy, satyři a starý Silénos odpočívají v kořenech mohutného stromu. (*Obr. 170*) Při detailnějším pohledu na obraz si lze všimnout několika symbolů náležejících k bohu vína Dionýsovi. Například v pravé dolní části díla je zachyceno malé dítě hrající si se šelmou podobnou levhartovi. Uprostřed scény zase nahé nymfy drží v rukách velký hrozen ovoce, na jehož vrcholu jsou dobře rozeznatelné stopy po vinných hroznech. A jak je v díle P. P. Rubense klasické, satyři jsou zde zachyceni s růžky na hlavách.

Francesco Monti (1646 – 1712) taktéž zachytil takovýto skupinový odpočinek. (*Obr. 171*) Ženské postavy jsou zde zcela oděny a v kolenou jim sedí malí kupidové. Naopak satyři jsou víceméně nazí, kromě malého pruhu látky kolem pasu. Na hlavě tradičně mají růžky a z nich více vpravo umístěný jedinec má hlavu korunovanou věncem z břečťanu, což je další z atributů odpozorovaných z děl antiky.

Velmi slavným a známým dílem z kategorie těchto skupinových zobrazení je malba od Williama Adolpha Bouguereaua (1825 – 1905), kde je jeden satyr stahován čtyřmi ladnými nymfami do vody. (*Obr. 172*) Dílo působí lehkým a vzdušným dojmem. Stejně jako u antickým mozaik i zde je důraz kladen na barevné odlišení téměř bílých hladkých těl nymf od tmavého a chlupatého těla satyra. Bohužel se i v tomto případě autor poněkud spletl v zobrazení anatomie satyrského těla. Přidělil mu totiž nohy, které by svým vzhledem odpovídaly spíše Faunovi. I přes snahu zachytit ho se zvířecíma ušima, což byl dobrý záměr, se opět nejedná o charakteristický rys satyrů, jelikož uši nestojí vzhůru, jak by správně měly, nýbrž směřují dolů. Nejde tak o koňské uši, ale nejspíše o kozlí.

Podobné vyznění díla jako u W. A. Bouguereaua má i práce Jean Honoré Fragonarda (1732 – 1806), kde jeho bakchantky poněkud atakují postaršího satyra. (*Obr. 173*) Satyr se zdá být spoutaný, jelikož ruce má za zády a netváří se příliš spokojeně na jemu nepříjemnou činnost bakchantelek. Scény, kde se ženské kolegyně satyrům brání nejsou v antice sice hojné, ale přesto několik příkladů známe. V potaz přichází již vázové malířství, kde se zoufalé mainady ohánějí po satyrech svými thyrsy, aby je zahnały. Známá je i mozaika z Maltý, na níž jsou zachyceny dvě bakchantky mučící zajatého satyra (viz *Obr. 129*).

O něco intimnějším dojmem působí díla, která zachycují dvojice satyra s mainadou či nymfou. Nanejvýše jsou doprovázeni kupidy, aby se ještě více vyzdvihla romantičnost scény.

Do této kategorie spadá například malba Nicolase Poussina (1594 – 1665) znázorňující satyra a nymfu, jak spolu popíjejí víno a společnost jim dělá malý kupid. (*Obr. 174*) Postavy působí jako vcelku věrné kopie antického stylu zobrazení. Nymfa je polooděná do pláště, který jí již z větší části spadl na zem. Satyr je zachycen jako zcela nahý, jen kolem pasu a na hlavě má břečťanové věnce. Pro potvrzení souvislosti scény s bukolickým světem a tím pádem potažmo i s Dionýsem, si lze všimnout přehozené zvířecí kůže přes větev stromu, pod níž trojice hoduje.

Jemností vyniká také scéna ze štětce Eugena Carriereho (1849 – 1906), kde odpočívající a napůl spící nymfa poslouchá hru satyra na flétnu. (*Obr. 175*) Téměř současným dílem je i malba Roberta Annina–Bella (1863 – 1933). (*Obr. 176*) Satyr s nymfou zde společně sedí na zemi tvářemi k sobě a zdá se, že vedou velice družný a snad i trochu laškovný rozhovor. Oba mají ve tváři úsměv, nymfa se navíc smyslně dotýká svou pravou rukou obličeje. Satyr je znázorněn opět v tradiční pozdně evropské tradici – tj. s růžky na hlavě a s kozlíma nohama.

Nyní se přesuňme ke společným zobrazením, která již neoplývají romantikou a něžností, zato však znázorňují to, čím se satyři v antice nejvíce proslavili – chlípnost a náruživost. Již od doby helénistických symplegmat se satyři pomalu dostávají z role neustále odmítaných a neúspěšných milovníků. Jak jsme již mohli vidět na několika antických mozaikách a nástěnných malbách, v době nadvlády Říma již měli satyři v této oblasti větší štěstí. Stejně tak je tomu i v umění následujících století. Stále se sice objevují násilné snahy o uzurpování ženského těla proti vůli jeho majitelky, ale také se již objevují scény znázorňující samotný pohlavní akt mezi satyry a nymfami či bakchantkami.

Jedním ze známých příkladů snahy násilného uzmutí těla nymfy je malba Alexandera Cabanela (1823 – 1889). (*Obr. 177*) Lze zde nalézt jisté prvky analogické symplegmatu typu Ludovisi. I zde je satyr zachycen ve vertikální poloze a snaží se k sobě do klína stáhnout bránící se nymfu. Jeho ruka je položena ve zhruba stejném místě jako na helénistickém sochařském předobrazu. V návaznosti na helénistické a římské mozaikové a nástěnné malířství zde není opomenuto vyzdvižení barevného kontrastu mezi světlým tělem nymfy a tmavým tělem satyra.

Ne vždy však byli satyři při snahách o tělesné sblížení nuceni jen k násilným pokusům. Známe díla, kde je jejich snaha již korunována jejich vytouženou aktivitou. Tak tomu je například na malbě Agostina Carraciho (1557 – 1602) z roku 1590. (*Obr. 178*) Uprostřed divoké přírody, na kusu neotesané skály kopuluje satyr s nymfou. V této scéně

nejde o žádnou snahu zachytit romantičnost okamžiku, naopak zdůrazněna je zde živelnost, divokost a naturálnost sexuálního aktu.

V průběhu 16. století sepsal Pietro Aretino (1492 – 1556) svou knihu *Il Modi*, v českém jazyce známou jako „Způsoby“, ve které textem doprovázel 16 obrazů Giulia Romana zachycující různé sexuální polohy v podání známých párů z antické mytologie. Na dvou z nich jsou součástí souložícího páru satyrové. První z nich je uveden jako čtvrtý v pořadí. Zachycuje satyra a nymfu při tzv. misionářské pozici, kde satyr stojí a nymfa napůl sedí na skále. (*Obr. 179*) Osmým v pořadí je pak zachycen pár satyra se satyrkou, což již samo o sobě je vzácné. Z antických dob téměř neznáme případy zobrazení satyra v ženské podobě. I zde pár souloží ve výše zmiňované misionářské poloze. (*Obr. 180*) Nutno ovšem vzít v potaz, že ani zde se umělci příliš neshodli se starověkou verzí ikonografie satyrů. Kozlí nohy zde má jak satyr, tak i jeho partnerka.

Skupinové erotické potěšení zachytil Karl Brulloff (1799 – 1852) na své malbě, kde v propletené zhměti těl můžeme rozeznat tělo staršího obézního Siléna, jednoho satyra, čtyři nymfy a jednu satyrku z níž lze vidět jen spodní část těla, jelikož ta horní je schovaná pod zhmětí těl jejich kolegů. (*Obr. 181*) Dílo působí téměř až vulgárním a pornografickým dojmem. Perverznost scény pak podtrhuje aktivní zapojení kozla do erotických radovánek.

### **7.3. SATYŘI PŘEKVAPUJÍCÍ A OBTĚŽUJÍCÍ SPÍCÍ ŽENSKÉ POSTAVY**

Motiv satyra překvapujícího spící mainadu známe již z dob černofigurového a červenofigurového vázového malířství. Příkladem může být výzdoba číše Epidromova malíře (*Viz Obr. 50*). Motiv je povětšinou stejný – spící ženská postava leží na zádech, často s rukama za hlavou, aby byla zdůrazněna její bezbrannost. Mezitím se k ní blíží vzrušený satyr, nadzvedává jí sukni či plášť a lačně se dívá na její nahé tělo.

Z psychoanalytického hlediska se zde nabízí známý výklad, definující sen jako „(zastřené) vyplnění (vytěsněného) přání“.<sup>174</sup> Sen je tak procesem, ve kterém skrytá přání, jež bdělá mysl nevědomky vytěsňuje, mohou nabýt zcela jasných a konkrétních podob. Laicky řečeno – symbolika spánku v těchto scénách naznačuje, že ačkoli se v bdělém stavu mainadám satyři často hnusí, v nevědomé vrstvě jejich Já bují divoká touha po splnutí s nimi. Proto jsou zachyceny v tak svůdných polohách a neprobouzí se ani v okamžiku, kdy satyři zcela nadzvedávají jejich roucho.

---

<sup>174</sup> Freud, S. (1998), Str. 331 nahoře

V pozdějším evropském malířství je poněkud rozšířena sorta žen, které satyři takto obtěžují. Nezřídka jde i o bohyně, zvláště pak o Venuši. Jedním z příkladů, kdy je obtěžována bohyně, je přepadení spící Diany a jejích kolegyně dvěma satyry v podání Abrahama Janssena van Nuyssena (1573 – 1632) z roku 1620. (*Obr. 182*) Odpočívající bohyně se zahalila do svého modrého pláště, který ji právě nadzvedává jeden ze satyrů a s velice potěšeným výrazem ve tváři láká svého kolegu za sebou, aby se také podíval.

V díle Sebastiana Ricciho (1659 – 1734) z roku 1720 je znázorněna Venuše spící ve značně vyzývavé poloze s Cupidem po svém boku. (*Obr. 183*) Její téměř nahé tělo přilákalo pozornost postaršího satyra, který se k ní přiblížil a zvědavě nakukuje do jejího klína. Ruku má již takřka položenou na jejím boku.

Ne vždy však byla Venuše nechráněna. Na obrazu Giuseppeho Chiariho (1654 – 1727) vytvořeném ve stejném roce jako předchozí příklad má spící bohyně ochránce v podobě malého Kupida. (*Obr. 184*) Satyr odhrnující plášť z nahého těla Venuše je odháněn hořícím klackem v rukách malého bůžka lásky. V díle je dobře patrné satyrovo váhání, zda před ohněm prehnout, či se ještě alespoň jednou podívat na lůno své vyhlédnuté oběti.

Poněkud necudnějším dojmem působí obraz nám již známého Nicolase Poussina (1594 – 1665) se spící nymfou, kterou odhalují dva satyři. (*Obr. 185*) Poloha v níž se nymfa nachází jistě nenechává satyry chladnými, zvláště všimneme-li si místa, kde spočívá její levá ruka.

Naproti tomu Jean–Antoine Watteau (1684 – 1721) zachytil odhalení nymfiny nahoty s jemnou grácií. (*Obr. 186*) Nymfa leží schoulena ve skalním důlku a satyr sklánějící se nad ní působí dojmem, že by ji jen velmi nerad probudil z jejího snění. Jakoby mu stačilo jen nakouknutí, co skrývají její bělostná stehna.

Giovanni Battista Cipriani (1727 – 1785) namaloval scénu předcházející stahování plášťů a odhalování tak nahých těl. (*Obr. 187*) Skupinka čtyř nymf odpočívá v hustém lesním porostu a ještě netuší, že z křoví se k nim s neskrývaným nadšením ze svého objevu ženou tři vzrušení satyři. Lehkost a přirozenost scény pak podtrhuje divá zvěř, která je součástí scény.

Posledním a nejmladším námi jmenovaným příkladem je malba Williama Ettyho (1787 – 1849) na níž dva divoce vyhlízející satyři strhávají plášť z těla spící nymfy. (*Obr. 188*) Divokost satyrů je podtržena nejen jejich vzhledem s velkými kozlími rohy, typickými kozlíma nohama, vousy zarostlými tvářemi a velkými svaly, ale také výrazným barevným rozlišením mezi jejich těly a tělem jejich oběti.

## **7.4. BAKCHANÁLIE, DIONÝSOVSKÉ PRŮVODY**

Je-li nějaká oblast vztahující se k ikonografii satyrské tematiky, která se od antiky příliš nezměnila, jsou to zcela jistě dionýsovske průvody. Ať již jde o složení účastníků, o doprovodnou zvěř (od šelem až po osly), alkoholové opojení či o projevy sexuálního napětí.

Z roku 1470 pochází malba tuhou z rukou Andrey Mantegna (1431 – 1506), významného raně renesančního malíře. (*Obr. 189*) Dionýsova svita je zde zachycena v již značně povzbuzeném stavu. Někteří z nich slavili natolik, že již nejsou schopni samostatné chůze a proto jsou nesení svými kolegy na zádech. V centrální části scény je obtloustlý Silénos nesený na rukách tří satyrů. Ačkoli jsou postavy satyrů zachyceny ve výrazně muskulárním diktátu, postavy, u nichž svaly nehrají velkou roli jsou naopak zachyceny jako výrazně obézní (viz Silénos a mainada v pravé části scény).

Na počátku 16. století vytvořil tématicky stejně zaměřené dílo i italský renesanční rytec Agostino Veneziano (1490 – 1536). (*Obr. 190*) Postavy působí rozevlátým dojmem obdobně jako v případě výše. V centrální části je zde také Silénos, jedoucí tentokrát na oslovi. Přítomna jsou i zvířata, která jsou spjata s dionýsovským kultem – levhart, kozel, osel. Vzhled satyrů z průvodu je velmi povedenou kopií helénistické tvorby – jsou svalnatí, pružní, s kulatými obličejí zarostlými bujným, vlnitým vousem a lemovaným kudrnatými hustými vlasy.

Ze 16. století pochází také malba průvodu Claese Cornelisze Moeyaerta (1591 – 1655). (*Obr. 191*) Bůh sám jede na voze taženém panterou a je doprovázen satyry, silény i fauny. Vůz tažený panterou a vezoucí samotného boha je také motivem díla z rukou Cornelia de Vose (1584 – 1651). (*Obr. 192*) Průvod je zde mnohem menší než v případě výše. Na oslovi vlevo se veze starý Silénos, na kterém jsou již patrné známky příliš bujarých oslav.

Poněkud ušlechtlejším dojmem působí dílo Francesca de Mury (1696 – 1782). (*Obr. 193*) Dionýsos sedí opět ve voze, z kterého byli vypraženi panterí. Všude kolem něj tančí satyři a mainady. Za ním, na oslu, sedí Silénos již tradičně opilý do té míry, že musí být podpírán svými mladšími kolegy, aby náhodou nespádl na zem.

V evropském umění se často oslava Dionýsova triumfu zredukovala v zobrazení bujarého veselí satyrů s bakchantkami. Tak tomu je i v případě malby Nicolase Poussina z počátku třicátých let 17. století. (*Obr. 194*) Nazí satyři se zde oddávají tanečním radovánkám se svými ženskými kolegyněmi, kterým vůbec nevadí, že jejich padající šaty odhalují více než

by měly. Z roku 1893 pochází dílo Konstatina Makovského (1839 – 1915) zachycující oslavy ve velice obdobném duchu jako předchozí příklad. (*Obr. 195*)

Podobným způsobem, avšak se značným přídavkem erotického podnětu, je zachycena i abstraktnější malba Paula Cezanna (1839 – 1906). (*Obr. 196*) Společné tance se již pomalu zvrhávají v erotické hrátky, pravděpodobně následované samotným pohlavním aktem.

Na počátku 20. století vytvořil Auguste Leveque své dílo, které nazval Bakchanálie. (*Obr. 197*) Dílo je tvořeno změtí nahých těl satyrů a bakchantek. Působí dojmem silného erotického náboje téměř až na hranici pornografického stylu, zvláště pak v případě některých ženských aktérek.

## **7.5. SCÉNY S OPILÝMI SILÉNY**

V antickém umění tématicky se orientujícím na oblast kolem boha Dionýsa, hrálo víno a nápoj z něj tvořený velmi významnou roli. Satyři byli na vázových malbách zachycováni při výrobě vína, při tanci a zpěvu za doprovodu nádob, z nichž se víno tradičně pilo. (viz *Obr. 30, 32 a,b, 58*) V helénistickém sochařství jsou známy sochy, které zachycují šťastné satyry s utrženými hrozny v rukách, případně je zobrazují již ve značně podnapilém stavu. (viz. *Obr. 98 -103*)

Stejně jako má zobrazování podnapilých stavů Dionýsových služebníků původ v helénismu, začali být v té době v oblibě také staří Siléni. Často vystupují jako starostliví ochránci malého Dionýsa, jak můžeme vidět na několika dochovaných freskách. (viz. *Obr. 152, 153 a 154*)

Evropské malířství v sobě zkombinovalo obě helénistická a římská témata. Znázornění opilého satyra, který má značné problémy udržet se sám na nohou natolik, že musí být podpíráný svými mladšími kolegy satyry, se v drtivé většině příkladů řídilo několika jasně danými pravidly zobrazování.

V první řadě si nelze nevšimnout, že Silénos vždy oplývá velice korpulentním tělem, které navíc nemá zahalené do žádného oděvu. Vždy jsou mu po ruce také mladší kolegové z řad satyrů, aby mu mohli poskytnout pomocné rámě či dolít víno.

Na konci 16. století zvětšil toto téma italský barokní malíř Annibale Carracci (1560 – 1609). (*Obr. 198*) V jeho perokresbě vidíme typického staršího Siléna, sedícího znaveně na zemi. Za ním klečí postava, připomínající spíše Pana, s vakem vína hozeným přes rameno.

Spolu s ním spolupracuje mladý satyr, který nastavuje Silénovi náhubek z vaku tak, aby mohl zcela bez jakékoli námahy vypíjet vinný obsah.

O zpodobnění opilého Siléna se pokusil úspěšně i již námi několikrát zmiňovaný významný barokní malíř Peter Paul Rubens (1577 – 1640). (*Obr. 199*) Jeho Silénos se odlišuje jen tím, že je zvěčněn v mladé podobě, nikoli jako šedivý a zčásti plešatý muž. I zde je doprovázen z jedné strany Panem a z druhé satyrem. Zachycení Siléna jako relativně mladého, byť otlého, jedince využil i španělský barokní malíř Jusepe de Ribera (1591 – 1652). Obézní mužská postava leží opřená o ruku, aby mu nepadala hlava, nadzvedává mu ji Pan, zatímco starší satyr mu dolévá z měchu víno do poháru. (*Obr. 200*)

V roce 1620 vytvořil svou malbu nazvanou Triumf Siléna holandský barokní malíř Anthony van Dyck. (*Obr. 201*) Starý muž již nese stopy značných oslav, které zažil se svým doprovodem ve složení satyrů a bakchantek. V podobně nezáviděníhodném stavu se nachází i starý silénos ze štětce Franse Wouterse (1612 – 1659). (*Obr. 202*) Ten nemít po každém boku jednoho Pana, nebyl by schopen sám ujít ani jeden krok, jelikož již poněkud z přemíry vína trošku dřímá.

## **7.6. SKUPINY SATYRA, VENUŠE A MALÉHO KUPIDA**

Díla zachycující jemnou a něžnou bohyni lásky Venuši ve společnosti satyra nejsou zas až tak vzácná, jak by se z kontrastu charakteru těchto dvou postav mohlo na první pohled zdát. Snad malíře lákala právě tato protichůdnost, případně považovali za svůdné zkombinovat je na základě jejich společného zaměření na sexuální projevy láskyplných vztahů. Každopádně máme zachováno několik maleb, které nám představují tuto zvláštní dvojici v několika různorodých situacích.

V kapitole zabývající se malířskými díly, znázorňujícími satyry překvapující spící ženské postavy, jsme měli možnost seznámit se s dvěma příklady přepadu Venuše ( viz *Obr. 183, 184*). Že nemuselo jít satyrově vždy jen o neslušný záměr při pozorování spící bohyně ukazuje i dílo slavného italského malíře Correggia (1489 – 1534). (*Obr. 203*)

O zhruba století později vytvořil tématicky obdobné dílo i již jmenovaný italský barokní malíř Annibale Carracci (1560 – 1609). (*Obr. 204*) Bohyně zde zcela bez odporu i beze strachu sedí téměř nahá ve společnosti veselého satyra. Ten jí laškovně nabízí ovoce z podnosu, zatímco kolem nich jsou ještě vmáčknuti dva kupidi. Dílo hodně pracuje s barevnými kontrasty těl účastníků. Zářící, téměř bílá, pokožka bohyně se výrazně liší od tmavé, do šedé barvy laděné, kůže satyra.

Zajímavým uměleckým počinem v tomto tématickém okruhu je dílo holandského umělce Dircka de Quade van Ravesteyna (1565 – 1620). (*Obr. 205*) Pro nás je toto dílo o to zajímavější, že vzniklo snad v Praze v době vlády Rudolfa II.<sup>175</sup> Ve scéně vystupují dospělý a malý satyr, na jejichž zádech sedí bohyně Venuše a malý Kupid. Snad zde jde o jistou formu symboliky. Satyr představující živelnou spalující sexuální touhu je osedlán mocnou bohyní lásky. Tak jako může být pro člověka sexualita sama o sobě významná, bez závislosti na tom vůči komu se bude projevovat, přidá-li se k ní zamilovanost, tak je poté erotická orientace zcela pod diktátem láskyplné touhy po konkrétní osobě.

Zhruba stejnou dobu vzniku má i perokresba Giovanniho Luigi Valesia (1583 – 1633). (*Obr. 206*) Mírumilovná bohyně se zde zlobí na malého Kupida, kterého trestá šviháním lískou. Aby trest nebyl příliš silný, pokouší se satyr o zastavení trestající paže rozčilené Venuše. Jak je psáno na nápise v dolní části obrazu – lásku není až tak snadné potrestat, což má platit i pro její božskou zástupkyni.

## **7.7. IDYLLICKÉ SCÉNY S RODINAMI SATYRŮ**

V časovém rozmezí raného 16. až 18. století se vyskytlo několik maleb, které v antickém umění nemají obdoby. Jde o scénky ze života satyrských rodin s výrazným přírodním vyzněním. Téměř na všech dílech se nachází jednotná konfigurace postav – vystupuje zde satyr jako otec, jeho žena satyrka a mezi nimi je pak jejich potomek.

Avšak nutno vzít v potaz, že takovéto scénky nejsou zcela typické pro tento druh postav a působí v kombinaci s nimi poněkud nepatříčně. Satyři jsou již více než dva tisíce let bráni jako hýřiví, nezodpovědní, sexuálně naladěni jedinci. Vidět je v roli otců, zodpovědných hlav rodiny a živitelů, je pro ně poněkud netypické, ne-li přímo deklasující.

Jako první se tohoto tématu zhostil významný německý umělec Albrecht Dürer (1471–1528). (*Obr. 207*) Na jeho rytině z roku 1505 hraje stojící satyr na píšťalu pro potěchu jak své ženy, tak i svého pravděpodobně čerstvě narozeného potomka. Jako většina těchto děl, je scéna situována do lesního prostředí. O dva roky později vytvořil obraz se stejným tématem Albrecht Altdorfer (1480 – 1538). (*Obr. 208*) I zde je satyr znázorněn s kozlíma nohama a dlouhými rohy, zatímco jeho žena i potomek vykazují zcela lidské rysy.

Ze 17. století pochází malba holandského malíře Jonase Suyderhoefa (1613 – 1686) zachycující rodinu satyra při hrátkách s levharty, kteří se nezdají být touto aktivitou zcela nadšení. (*Obr. 209*) Satyr se svou ženou, která má skutečně podobu pravé ženské obdoby

---

<sup>175</sup> Prohaska, W. (2005), Str. 70



satyrského vzhledu, zde má čtyři děti, z nichž dva potomci jsou již značně odrostlí. Stejně jako v předchozích příkladech i zde je obraz rodiny zasazen do divoké přírodní scenérie.

V polovině 18. století vzniklo dílo Giovanniho Battisty Tiepola (1696–1770), které znázorňuje také všechny členy rodiny ve zcela satyrském duchu dle evropských představ. (*Obr. 210*) Žena i potomek mají stejně jako hlava rodiny chlupaté kozlí nohy. Malý synek již začíná mít náznaky rašících růžků, které zdobí i hlavu jeho otce. Jejich vzájemnou podobu zvyšuje i vypouklé břicho, které malý satyrek vyšpuluje.

Z roku 1763 pochází rytina od francouzského umělce Jeana Honoré Fragonarda (1732–1806). (*Obr. 211*) Zachycen je na ní reliéf, na němž je satyr a pravděpodobně nymfa, jak naproti sobě klečí a v rukách drží malá děcka. Snad jde o jejich potomky, dvojčata, se kterými si rodičovsky hrají.

## ZÁVĚR

V diplomové práci jsem se pokusila o shrnutí ikonografie postav satyrů od archaického vázového malířství až po dobu moderního 20. století. Stěžejní důraz byl kladen zejména na umělecká ztvárnění satyrů v antickém umění. Motivem k tomu byla snaha, nabídnout přehledný vývoj ikonografie těchto postav v nejzákladnějších odvětvích starověkého řeckého umění. Proto jsou v předložené diplomové práci jednotlivá díla dělena nejen podle doby vzniku, ale jsou též dohromady seskupena ta, která mají společné vyznění scén.

Cílem bylo předvést jaká základní témata, vztahující se k satyrům, byla nejčastěji zobrazována a nakolik se v průběhu vývoje dějin umění transformovala, případně v kterých ohledech zůstávala neměnná. Zvláště poslední kapitola, věnovaná evropskému malířskému umění 15. – 16. století, měla zachytit případné analogie s antickými předobrazy. A to analogie jak tématické, tak i ty zachycené v detailech provedení díla.

Z kapitoly, vztahující se k ikonografii satyrů v černofigurovém vázovém malířství, vyplynulo, že největší důraz byl kladen na dionýsovské motivy. Mezi ně spadá pití vína, tanec, dionýsovská procesí či společné scény samotného boha s jeho společníky v podobě satyrů, mainad či Silénů.

V oblibě za nimi následovaly scény s erotickým vyzněním, převážně v podobě satyrů, jak obtěžují mainady, řídce nejsou ani zobrazení masturbace. Erotické vyznění scén působí celkově velice hrubým, neslušným a agresivním dojmem.

V červenofigurové tvorbě jsou časté motivy, kde dochází k otevřeným konfliktům mezi satyry a mainadami. Jde o téma, které se dále již nevyskytuje s takovou intenzitou. V ikonografii červenofigurového malířství slouží mainadám k obraně před oplzlostí satyrů zejména jejich nejzákladnější atribut – břečťanová hůl, thyrsos, případně hadí omotání kolem jejich paží. I tuto skutečnost lze brát jako důkaz toho, že starší tvorba považovala problematiku kolem satyrů za více spjatou s přírodou a divokostí, než tomu bylo u jejich následovnic. Jelikož například v helénistickém sochařství, římském nástěnném malířství a ani v pozdější evropské malířské tradici, již umělci těchto atributů nevyužívaly a mainady se musely bránit jen pomocí svých končetin.

Nejvíce scén z tohoto období však znázorňuje taneční kreace satyrů s mainadami. Jde buď o zobrazení jednotlivých párů, nebo jsou součástí větší dionýsovské skupiny. Eroticky

laděné scény se pomalu dostávají do ústupu a do obliby umělců se vracejí až později v mozaikové tvorbě a v nástěnném malířství.

Nejčastějším motivem v helénistickém sochařství byli tančící satyři. Jsou znázorňováni v rozevlátém tanečním kroku a vyjadřují onu radost a grotesknost, která je pro helénistickou tvorbu typická. Nadále se vyskytují také scény s bohem Dionýsem, nyní zvláště v podobě malého batolete, kterého mají satyři, popřípadě Siléni, opatrovat.

Nově se objevují i tzv. symplegmata, zachycující sexuální okamžiky ze života satyrů. Tato sousoší jsou předobrazem později oblíbených milostných scén satyrů s nymfami a mainadami v již výše zmiňovaném umění nástěnných maleb a mozaik.

Právě v této tématice se nejvíce projevila humanizace satyrů. Zatímco v předchozích obdobích byli bráni spíše jako animální bytosti hnané jen primitivními pudy, jsou nyní znázorňováni více jako lidé. A jako žádný člověk nemůže žít plnohodnotný život bez citových a sexuálních vztahů, nemůže tak nadále žít ani mytologická postava satyra.

Zatím se jejich zájmu mainady povětšinou urputně brání, ale postupem doby bude tento odpor slábnout a v umění následujících staletí se objeví i veskrze romantické scény. Příkladem přechodu mezi tímto odporem a vzájemnými sympatiemi může být v diplomové práci zmiňované symplegma typu Towney.

V mozaikovém umění a v nástěnném malířství se do popředí opět dostává téma triumfálních procesí oslavujících boha Dionýsa. Můžeme vidět typické průvodce boha, jak kráčí vedle jeho vozu a oslavují jeho triumf. Bůh často jede na voze taženém panterem, zatímco jeho starý vychovatel Silénos se pohybuje v jeho blízkosti a je na něm často patrné, že je v silně podnapilém stavu. Tento motiv dionýsovských procesí se již v průběhu dějin umění nezměnil. V pozdějších evropských malířských dílech jsou tato procesí zachycována ve stejném složení osazenstva, se stejnou doprovodnou zvěří a ve stejném opileckém vyznění jako v pozdně helénistickém a římském umění.

Významným prvkem tohoto druhu umění jsou eroticky laděné scény. Setkáváme se s nimi ještě častěji než v antické černofigurové vázové malbě. Liší se jen ve vyznění. Zatímco v archaickém umění vyznívaly scény divoce a lascivně, je nyní kladen větší důraz na vyzdvížení citu, jemnosti a něžnosti. Můžeme říci, že v umění nástěnného malířství a mozaik dosáhla humanizace postav satyrů svého vrcholu.

V pozdějším evropském malířství se již jen opakují základní tématické okruhy, které poskytl antický umění zobrazující satyry. Drtivě převažují společné scény satyrů s nymfami či bakchantkami. Jsou zachyceni při tanci, při odpočinku, v průvodech. Nepříliš řídké nejsou ani scény, kdy satyři přepadávají nic netušící spící ženy. Mnohem méně často zachycovali malíři okamžik, kdy se nymfy aktivně fyzicky brání nevyžádanému zájmu ze strany satyra.

Veskrze nezměněné zůstaly i milostné scény, které mají počátky v dobách helénismu, potažmo v římském nástěnném malířství a mozaikách. Opakují se jak sexuální polohy, v nichž jsou milenci zachyceni, tak se také vyskytují stejné umělecké postupy, jako např. barevné odlišení tmavého těla satyra od světlou barvou zachyceného těla nymfy či mainady.

Jediné rozdíly, které se zde vyskytují jsou v provedení postav satyrů. Jejich anatomie neodpovídá podobě, která byla v antice brána jako základní. Naopak zde dochází k smíšení typologie několika postav najednou – satyrů, Panů a Faunů.

V drtivé většině případů zcela chybí koňský ocas. Co naopak přebývá jsou celé dolní končetiny v kozlí podobě, což je prvek, který se v antickém umění vykytuje jen u boha Pana, případně Fauna. Přesuneme-li se v souhrnu anatomických nedostatků do vyšších partií těla, nelze nepoznamenat, že v pozdější evropské tradici taktéž chybí znázornění koňských uší. Jakoby na kompenzaci tohoto faktu si k satyrské hlavě přidali evropští umělci malé kozlí růžky.

Shrňme-li závěry, které tato diplomová práce přinesla, dostaneme se k jednoduchému konstatování. Ačkoli satyr nikdy v řecké mytologii nezaujímal nikterak významné místo a k této postavě se vztahuje minimum legend, přesto po sobě zanechal natolik významnou stopu, že po ní bez větších potíží mohli kráčet i o několik desítek staletí mladší umělci.

Důvod, proč tomu tak bylo, je zřejmý. Satyr byl tím, čím by lidé mohli být, kdyby nebyli svazováni konvencemi a pravidly. Proto je pro nás tato postava i v současnosti natolik atraktivní. Ztělesňuje to, co Sigmund Freud nazval ve své teorii „ID“, tj. „To“. Temnější a animálnější stránku našeho bytí. Ačkoli jí vládne naše Ego, potažmo Superego, přesto nikdy nemohou Id zcela potlačit, umlčet ho. Naše Id jedná a uvažuje zcela dle svých přírodních pravidel, obdobně jako satyři.

Touto naší temnější stránkou neustále toužíme po svobodě jednání, nespoutanosti, divokosti a sexuální živelnosti. A to bez ohledu na to, v jaké kultuře žijeme a jaké názory veřejně prezentujeme. Kultura je celkově vybudována na tom, že se lidé zřeknou svých pudů. Každý z nás musí tuto rozumnou rezignaci na své cestě od dětství do zralosti absolvovat, ačkoli toho mnohokrát za svůj život podvědomě zalituje.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Andreae, B. (2003): *Antike Bildmosaiken*, Mainz am Rhein
- Andreae, B. (1998): *Schönheit des Realismus – Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik*, Mainz/Rhein
- Andreae, B. (2001): *Skulptur des Hellenismus*, München
- Auwers, J. van der (2007): *Rubens: a Genius at Work: the Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museum of Fine Art of Belgium Reconsidered*, Lannoo Uitgeverij. Dostupné z: [http://books.google.cz/books?id=kfurKXZJ8fIC&pg=PA74&dq=Rubens:+a+Genius+at+Work:+the+Works+of+Peter+Paul+Rubens+in+the+Royal+Museum+of+Fine+Art+sof+Belgi%C3%ADm+Reconsidered&hl=cs&ei=zspstPrNDZa6jAfQ-Kn7CA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cz/books?id=kfurKXZJ8fIC&pg=PA74&dq=Rubens:+a+Genius+at+Work:+the+Works+of+Peter+Paul+Rubens+in+the+Royal+Museum+of+Fine+Art+sof+Belgi%C3%ADm+Reconsidered&hl=cs&ei=zspstPrNDZa6jAfQ-Kn7CA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false) (cit. 3.8.2010)
- Baronsky, P (1997): *Michelangelo's Noe: A Myth and Its Maker*, Pennsylvania Dostupné z: [http://books.google.cz/books?id=KwM03ken-S4C&pg=PA151&dq=Michelangelo%C2%B4s+Noe:+A+Myth+and+Its+Maker&hl=cs&ei=IMtsT-OmELI-RjAeFoN36CA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cz/books?id=KwM03ken-S4C&pg=PA151&dq=Michelangelo%C2%B4s+Noe:+A+Myth+and+Its+Maker&hl=cs&ei=IMtsT-OmELI-RjAeFoN36CA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false) (cit. 3.8.2010)
- Bieber, M. (1955): *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York
- Boardman, J. (1974): *Athenian Black Figure Vases*, London
- Boardman, J. (1977): *Athenian Red Figure Vases – The Archaic Period*, London
- Boardman, J. (1989): *Athenian Red Figure Vases – The Classical Period*, London
- Boardman, J. (2002): *Greek Sculpture: The Archaic Period*, London
- Boardman, J (1985): *Greek Sculpture: The Classical Period*, London
- Boardman, J. (1995): *Greek Sculpture: The Late Classical Period and Sculpture in Colonies and Overseas*, London
- Boardman, J.: *Pan*. In: *Lexicon Iconographicum mythologiae classicae*, vol. VII, *Oidip.-Thes*, (1994). Str. 923 – 941.
- Boardman, J. (1989): *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, London
- Bowersock, G. W. (2006): *Mosaics as History – The Near East from Late Antiquity to Islam*, Cambridge
- Brommer, F. (1973): *Hephaistos Der Schmiedegott in der Antiken Kunst*, Mainz am Rhein
- Bulle, H. (1893): *Die Silene in der archaischen Kunst der Griechen*, München
- Burkert, W. (2004): *Greek Religion: Archaic and Classical*, United Kingdom
- Buschor, E. (1943): *Satyrtänze und Frühes Drama*, München

- Del Chiaro, M. A. (1974): *Etruscan Red-Figured Vase-Painting at Caere*, London
- Dell'Orto, L. F. (1994): *Pompeji Wiederentdeckt*, Rom
- Ducati, P. (1942): *Pittura Etrusca – Italo – Greca e Romana*, Novara
- Dunbabin, K. M. D. (1978): *The Mosaics of Roman North Africa – Studies in iconography and Patronage*, Oxford
- Dunbabin, K. M. D. (1999): *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge
- Edwards, D. R. (2004): *Religion and Society in Roman Palestine: Old Questions, new Approaches*. Dostupné z: [http://books.google.cz/books?id=Wq-zBEqzRx0C&printsec=frontcover&dq=Religion+and+Society+in+Roman+Palestine:+Old+Questions,+new+Approaches&hl=cs&ei=RctsTMG8C9S7jAeZztH7CA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cz/books?id=Wq-zBEqzRx0C&printsec=frontcover&dq=Religion+and+Society+in+Roman+Palestine:+Old+Questions,+new+Approaches&hl=cs&ei=RctsTMG8C9S7jAeZztH7CA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false) (cit. 26.7.2010)
- Flickinger, R. C. (1913): *Tragedy and the Satyric Drama*, Classical Philology, Vol. 8, No. 3, str. 261 – 283. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/261686> (cit. 12.3.2010)
- Frazer, J. G. (1994): *Zlatá Ratolest*, Praha. Překlad: Herold, E., Heroldová – Šťovíčková, V.
- Freud, S. (1998): *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920 – 1924, 13. kniha*, Praha. Překlad: Kopal, M., Pechar, J.
- Graves, R. (2004): *Řecké mýty*, Brno, překlad: Hanuš, J.
- Guzzo, P. G. a kol. (1998): *Pompeii – Picta Fragmenta*, Torino
- Halperin, D. M., Winkler, J. J., Zeitlin F. I. (1990): *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton University Press. Dostupné z: [http://books.google.cz/books?id=\\_6qLgVl4uikC&printsec=frontcover&dq=Before+Sexuality:+The+Construction+of+Erotic+Experience+in+the+Ancient+Greek+World&hl=cs&ei=l8tsTKTtKYKQjAe8xcD7CA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cz/books?id=_6qLgVl4uikC&printsec=frontcover&dq=Before+Sexuality:+The+Construction+of+Erotic+Experience+in+the+Ancient+Greek+World&hl=cs&ei=l8tsTKTtKYKQjAe8xcD7CA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false) (cit. 16.6.2010)
- Hansen, W. (2004): *Handbook of classical mythology*, Santa Barbara, USA
- Harrison, J. E. (1903): *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge
- Hedreen, G. H. (1992): *Silens in Attic black-figure vase-painting: myth and performance*, Michigan. Dostupné z: [http://books.google.cz/books?id=D1PeIwszITAC&printsec=frontcover&dq=Silens+in+Attic+black-figure+vase-painting:+myth+and+performance&hl=cs&ei=tctsTJilLcyTjAf2qoz7CA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cz/books?id=D1PeIwszITAC&printsec=frontcover&dq=Silens+in+Attic+black-figure+vase-painting:+myth+and+performance&hl=cs&ei=tctsTJilLcyTjAf2qoz7CA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false) (cit. 10.12.2009)
- Hedreen, G. H. (1994): *Silens, Nymphs and Maenads*, In: The Journal of Hellenic Studies, Vol. 114, str. 47 – 69. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/632733> (cit. 18.11.2009)

- Hedreen, G. H. (2004): *The Return of Hephaistos, Dionysiac Professional Ritual and the Creation of a Visual Narrative*, In: *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 124, str. 38 - 64. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3246149> (cit. 8.7.2010)
- Hugo, V. (1971): *Satyr*, Praha, překlad: Vondrovic, T.
- Isler-Kerényi, C. (2007): *Dionysos in Archaic Greece – An Understanding through Images*, Boston
- Krauskopf, I., Simon, E., Simon, B. (1997): *Mainades*. In: *Lexicon Iconographicum mythologiae classicae*, vol. VIII. Suppl. Str. 780 - 802
- Lawson, J. C. (1910): *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion, A Study in Survivals*, Cambridge
- Ling, R. (1991): *Roman Painting*, Cambridge
- Mayerson, P. (2001): *Classical Mythology in Literature, Art and Music*, Newburyport
- Moore, M. B. (1997): *The Athenian Agora – Attic Red-figured and White-ground Pottery*, New Jersey
- Mühlenbrock, J., Richter, D. (2005): *Die Letzte Stunden von Herculaneum*, Mainz am Rhein
- Naso, Publius Ovidius, *Proměny – Výbor*, překlad Svobodová, D. (2001), Brno
- Panetta, M. R. (2005): *Pompeje – historie, život a umění zmizelého města*, Praha. Překl.: Kadlecová, I.
- Patočka, J. (1990): *Sokrates*, Praha
- Pollitt, J. J. (1986): *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge
- Prohaska, W. (2005): *Kunsthistorisches Museum, Vinna: The Paintings*, London. Dostupné z: [http://books.google.com/books?id=qcrFT1N4KmwC&printsec=frontcover&dq=Kunsthistorisches+Museum,+Vinna:+The+Paintings&hl=en&ei=SzVqTOG\\_EdWj4QakzJGZAQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDEQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=qcrFT1N4KmwC&printsec=frontcover&dq=Kunsthistorisches+Museum,+Vinna:+The+Paintings&hl=en&ei=SzVqTOG_EdWj4QakzJGZAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDEQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false) (cit. 4.8.2010)
- Retzleff, A. (2007): *The Dresden Type Satyr – Hermaphrodite Group*. In: *American Journal of Archeology*, Vol. 111, No. 3, str. 459 -472. Dostupné z: [www.ajaonline.org/pdfs/111.3/AJA1113\\_Retzleff.pdf](http://www.ajaonline.org/pdfs/111.3/AJA1113_Retzleff.pdf) (cit. 22. 7. 2010)
- Ridgway, B. S. (1997): *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*, London
- Ridgway, B. S. (1990): *Hellenistic Sculpture I – The Styles of ca. 331 – 200 BC*, Wisconsin
- Ridgway, B. S. (2000): *Hellenistic Sculpture II – The Styles of ca. 200 – 100 BC*, Wisconsin
- Ridgway, B. S. (2002): *Hellenistic Sculpture III – The Style of ca. 100 – 31 BC*, Wisconsin
- Richter, G. M. A. (1958): *Attic Red-figured Vases – A Survey*, New Haven
- Richter, G. M. A. (1970): *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, London
- Roscher, W. H. (1909): *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, erste Band, erste Abteilung – ABA –EVAN

- Roscher, W. H. (1909): *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, zweiter Band, zweite Abteilung – LAAS – MYTON
- Roscher, W. H. (1909): *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, dritter Band, erste Abteilung – NABAIOTHESES - PASICHAREA
- Saunders, N. J. (1995): *Mýtická síla zvířat*, Londýn. Překlad: Kučerová, K.
- Schlesier, R. Schwarzmeier A. (2008): *Dionysos – Verwandlung und Ekstase*, Berlin
- Simon, E. (1997) : *Silenoí*. In: *Lexicon Iconographicum mythologiae classicae*, vol. VIII. Suppl. Str. 1108 - 1133
- Slovník antické kultury*, 1974, kolektiv autorů, Praha, heslo *Pan*
- Slovník antické kultury*, 1974, kolektiv autorů, Praha, heslo *Satyr*
- Smith, R. R. R. (1995): *Hellenistic Sculpture*, London
- Suton, D. F. (1974): *A Handlit of Satyr Plays*, Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 78, str. 107 -143. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/311203> (cit. 15.10.2009)
- Ward, C. (1994): *Aesop's Fables*, Dover. Dostupné z: [http://books.google.cz/books?id=J8AylgaE9MC&pg=PR3&dq=Aesop+Ward+1994&hl=cs&ei=Ycx sTKuWBNO6jAfep437CA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q=Aesop%20Ward%201994&f=false](http://books.google.cz/books?id=J8AylgaE9MC&pg=PR3&dq=Aesop+Ward+1994&hl=cs&ei=Ycx sTKuWBNO6jAfep437CA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q=Aesop%20Ward%201994&f=false) (cit. 8.7.2010)



# **SEZNAM VYOBRAZENÍ**

## **1. Satyr v pojetí mytologie**

### **1.3. Ženské kolegyně satyrů – nymfy a mainady**

*Obr. 1:* Nikosthénova amfora s krčkem. *Hedreen, G. H. 1994, Obr. IVb*

*Obr. 2:* Číše Chelidova hrnčiče. *Hedreen, G. H. 1994, Obr. IVc*

### **1.4. Vývoj společných znázornění satyrů s nymfami a mainadami**

*Obr. 3:* Amfora s krčkem z Bostonu. *Hedreen, G. H. 1994, Obr. IIIa*

*Obr. 4:* Amfora z Würzburgu. *Hedreen, G. H. 1994, Obr. IIIb*

*Obr. 5:* Korintský lékythos, zhruba 560 př. Kr. *Schlesier, R. Schwarzmeier A. 2008 Kat. 31*

*Obr. 6:* Tondo číše malíře Oakeshott. *G. H. 1994, Obr. IVa*

*Obr. 7:* Tondo talíře ze zhruba 510 př. Kr. *Halperin, D. M., Winkler, J. J., Zeitlin F. I. 1990, Obr. 2.24*

*Obr. 8:* Amfora z Berlína z doby kolem roku 520 př. Kr. *Schlesier, R. Schwarzmeier A. 2008 Kat. 32*

*Obr. 9:* Hydrie z Rouenu. *Halperin, D. M., Winkler, J. J., Zeitlin F. I. 1990, Obr. 2.25*

*Obr. 10:* Amfora Kleofradova malíře z Mnichova. *Hedreen, G. H. 1994, Obr. Va*

## **3. Ikonografie satyrů v černofigurovém vázovém malířství**

*Obr. 11:* Protoattický kratér z Berlína. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 5*

### **3.1. Protokorintské a korintské období**

*Obr. 12:* Protokorintský aryballos. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 7*

*Obr. 13:* Středně korintské období, amforka. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 13*

*Obr. 14:* Pozdně korintský aryballos. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 16 -17*

### **3.2. Tvorba z Boiotie**

*Obr. 15:* Pyxis. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 22*

*Obr. 16:* Kantharos. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 25*

### **3.3. Attické číše typu Siana**

*Obr. 17:* Heidelberský malíř. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 29*

**Obr. 18:** Heidelberský malíř. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 30*

### **3.4. Dinoi a kratéry z první poloviny 6.st. př. Kr.**

**Obr. 19:** Dinoi, Athény cca 580 př. Kr. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 34*

**Obr. 20:** Dinoi, Sofilos. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 37*

**Obr. 21:** Korintský kráter. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 43*

**Obr. 22:** Sloupcový kráter, Lydos. *Boardman, J. (1974), Fig. 65.2*

### **3.5. Amfory a podobné nádoby ze 6. st. př. Kr.**

**Obr. 23:** Attická oinochoie. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 44*

**Obr. 24:** Amfora, cca 540 př. Kr. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 46*

**Obr. 25 a, b:** Amfora. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 48 - 49*

**Obr. 26:** Amfora. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 58*

**Obr. 27:** Amfora, Lydos. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 61*

**Obr. 28:** Amfora, Lydos. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 63*

**Obr. 29:** Amfora, cca 520 př. Kr. *Schlesier, R. Schwarzmeier A. (2008), kat. 11*

### **3.6. Malíř Amasis a jeho amfory s dionýsovskou tematikou**

**Obr. 30:** Amfora z Basileji. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 68*

**Obr. 31:** Amfora, cca 530 př. Kr. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 69*

**Obr. 32 a, b:** Amfora z Bostonského muzea. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 84 – 85*

### **3.7. Tyrhénské amfory**

**Obr. 33:** Erotické scény. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 88*

**Obr. 34:** Erotické scény. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 89*

**Obr. 35:** Amfora s jezdcem na mule. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 93*

### **3.8. Číše a jiné malé nádobky – druhá polovina 6. st. př. Kr.**

**Obr. 36:** Číše malíře z Bostonu. *Boardman, J. (1974), Fig. 42.2*

**Obr. 37:** Číše malíře Oakeshott. *Boardman, J. (1974), Fig. 119*

**Obr. 38:** Aryballos, Nearchos. *Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 122*

### **3.9. Období přechodu mezi černofigurovým a červenofigurovým vázovým malířstvím**

**Obr. 39:** Kyfos, Krokotův malíř. *Boardman, J. (1974), Fig. 181*

**Obr. 40:** Peliké, Acheloos. *Boardman, J. (1974), Fig. 211.2*

**Obr. 41:** Hydrie, Euphiletos. *Boardman, J. (1974), Fig. 222*

**Obr. 42:** Malíř krásné dámy. *Boardman, J. (1974), Fig. 277*

#### **4. Ikonografie satyrů v červenofigurovém vázovém malířství**

##### **4.1. Archaické červenofigurové vázové malířství**

**Obr. 43:** Malíř Makron. *Boardman, J. (1977), Fig. 314*

**Obr. 44:** Malíř Smikros. *Boardman, J. (1977), Fig. 31*

**Obr. 45:** Číše, Epiktetos. *Boardman, J. (1977), Fig. 69*

**Obr. 46:** Číše, Epiktetos. *Moore, M. B. (1997), Fig. 1513*

**Obr. 47:** Winchesterský malíř. *Boardman, J. (1977), Fig. 85*

**Obr. 48:** Epeleiov malíř. *Boardman, J. (1977), Fig. 106*

**Obr. 49:** Chelidiov malíř. *Boardman, J. (1977), Fig. 111*

**Obr. 50:** Epidromiov malíř. *Boardman, J. (1977), Fig. 113*

**Obr. 51:** Délský malíř. *Boardman, J. (1977), Fig. 83*

**Obr. 52:** Amfora s krčkem, Berlínský malíř. *Boardman, J. (1977), Fig. 148*

**Obr. 53:** Amfora s krčkem, Kleofradiov malíř. *Boardman, J. (1977), Fig. 140*

**Obr. 54:** Nikoxeniov malíř. *Boardman, J. (1977), Fig. 163*

**Obr. 55:** Číše, Brygos. *Boardman, J. (1977), Fig. 252*

**Obr. 56:** Rhyton, Brygos. *Boardman, J. (1977), Fig. 257*

**Obr. 57:** Číše, Makrón. *Boardman, J. (1977), Fig. 313*

**Obr. 58:** Psyktér, Duris. *Boardman, J. (1977), Fig. 299*

**Obr. 59:** Číše, Malíř Oidipa. *Boardman, J. (1977), Fig. 301*

**Obr. 60:** Amfora s krčkem, Charmidiov malíř. *Boardman, J. (1977), Fig. 367*

##### **4.2. Klasické červenofigurové vázové malířství**

**Obr. 61a, b:** Bojová tematika. (1) *Boardman, J. (1989), Fig. 32, 33*

**Obr. 62:** Hudební scény. (1) *Boardman, J. (1989), Fig. 71*

**Obr. 63:** Obtěžování mainad. (1) *Boardman, J. (1989), Fig. 98*

**Obr. 64:** Malíř letícího anděla, *Moore, M. B. (1997), Obr. 173*

**Obr. 65:** Fragment kratéru, athénská Agora. *Moore, M. B. (1997), Obr. 1227*

**Obr. 66:** Stamnos, Polygnotos z Thasu. (1) *Boardman, J. (1989), Fig. 131*

**Obr. 67:** Kratér – kalich, Polygnotova skupina. (1) *Boardman, J. (1989), Fig. 162*

**Obr. 68:** Kratér – kalich, Polygnotova skupina. *Moore, M. B. (1997), Obr. 274*

- Obr. 69:** Pantoxenův malíř. (1)Boardman, J. (1989), Fig. 155
- Obr. 70:** Fragment, athénská Agora. Moore, M. B. (1997), Obr. 391
- Obr. 71:** Fragment zvoncového kratéru. Moore, M. B. (1997), Obr. 399
- Obr. 72:** Tondo číše, Jenův malíř. (1)Boardman, J. (1989), Fig. 360
- Obr. 73:** Fragment oinochoie. Moore, M. B. (1997), Obr. 682

#### **4.3. Jihoitalské červenofigurové vázové malířství**

- Obr. 74:** Kratér, Malíř Pisticii. (2)Boardman, J. (1989), Fig. 2
- Obr. 75:** Zvoncový kratér, Malíř Pisticii. (2)Boardman, J. (1989), Fig. 7
- Obr. 76:** Nestoris, Amykův malíř. (2)Boardman, J. (1989), Fig. 11
- Obr. 77:** Zvoncový kratér, Amykův malíř. (2)Boardman, J. (1989), Fig. 13
- Obr. 78:** Skyfos, Malíř z Palerma. (2)Boardman, J. (1989), Fig. 22
- Obr. 79:** Zvoncový kratér, Malíř Creusa. (2)Boardman, J. (1989), Fig. 72
- Obr. 80:** Zvoncový kratér, Malíř dlouhých přehozů. (2)Boardman, J. (1989), Fig. 114
- Obr. 81:** Zvoncový kratér, Dijonský malíř. (2)Boardman, J. (1989), Fig. 127
- Obr. 82:** Zvoncový kratér, Schulmanův malíř. (2)Boardman, J. (1989), Fig. 166
- Obr. 83:** Hydrie, Malíř hýřivosti. (2)Boardman, J. (1989), Fig. 271
- Obr. 84:** Hydrie, Malíř B. M. F 63. (2)Boardman, J. (1989), Fig. 284

#### **4.4. Etruské caerské červenofigurové vázové malířství**

- Obr. 85:** Stamnos. Del Chiaro, M. A. (1974), Pl. 13
- Obr. 86:** Oinochoie. Del Chiaro, M. A. (1974), Pl. 37
- Obr. 87 a, b:** Stamnos. Del Chiaro, M. A. (1974), Pl. 47, 48
- Obr. 88:** Oinochoie. Del Chiaro, M. A. (1974), Pl. 14

### **5. Ikonografie satyrů v řeckém sochařství**

#### **5.1. Satyr v archaickém sochařství**

- Obr. 89:** Reliéfní výzdoba pedimentu z Athén. Isler – Kerényi, C. (2007), Fig. 130
- Obr. 90:** Ozdoba pokrývky hlavy karyatidy z pokladnice Sifnijských v Delfách. Boardman, J. (2002), Fig. 210
- Obr. 91:** Reliéf z městské brány z Thasu. Boardman, J. (2002), Fig. 223

#### **5.2. Satyr v klasickém a pozdně klasickém sochařství**

- Obr. 92:** Rekonstrukce sousoší Athéna a Marsyas. Boardman, J. (1985), Fig. 61

- Obr. 93:** Athéna a Marsyas na attické červenofigurové váze zhruba z roku 440 př. Kr. *Boardman, J (1985), Fig. 64*
- Obr. 94:** Vlasy budovy G z Xanthosu. *Boardman, J. (1995), Fig. 215*
- Obr. 95:** Práxiteles, Satyr nalévající víno. *Boardman, J. (1995), Fig. 71*
- Obr. 96:** Práxiteles, Opírající se satyr. *Boardman, J. (1995), Fig. 70*
- Obr. 97:** Výzdoba vlasy Lýsikratova monumentu. *Boardman, J. (1995), Fig. 16*

### **5.3. Satyr v helénistickém sochařství**

#### **5.3.1. Satyr s vínem**

- Obr. 98:** Satyr ležící na měchu s vínem. *Smith, R. R. R. (1995), Fig. 156*
- Obr. 99:** Satyr s hrozny vína s Villy Albani. *Richter, G. M. A. (1970), Fig. 568*
- Obr. 100:** Tzv. Fauno Rosso z červeného mramoru. *Smith, R. R. R. (1995), Fig. 152*
- Obr. 101:** Satyr s měchem vína. *Richter, G. M. A. (1970), Fig. 573*
- Obr. 102:** Satyr nalévající víno z měchu, Herculaneum. *Dell'Orto, L. F. (1994), Fig. 126*
- Obr. 103:** Socha nalévajícího satyra. *LIMC vol. VIII Suppl. (1997), Fig. 212*

#### **5.3.2. Spící a usínající satyr**

- Obr. 104:** Faun Barberini. *Ridgway, B. S. (1990), Fig. 65*
- Obr. 105:** Bronzová socha usínajícího satyra. *Richter, G. M. A. (1970), Fig. 576*
- Obr. 106:** Mramorová socha usínajícího satyra z Vatikánského muzea. *Richter, G. M. A. (1970), Fig. 575*
- Obr. 107:** Torzo Belvedere. *Smith, R. R. R. (1995), Fig. 165*

#### **5.3.3. Satyr s malým Dionýsem**

- Obr. 108:** Socha z Villy Albani. *Richter, G. M. A. (1970), Fig. 569*
- Obr. 109:** Fragment z Walter Art Gallery. *Richter, G. M. A. (1970), Fig. 571*
- Obr. 110:** Terakotová socha z Myriny, dnes v Louvru. *Richter, G. M. A. (1970), Fig. 570*
- Obr. 111:** Bronzová skupina z Walter Art Gallery. *Richter, G. M. A. (1970), Fig. 572*
- Obr. 112:** Satyr s malým Dionýsem. *Smith, R. R. R. (1995), Fig. 154*
- Obr. 113:** Starý satyr s malým Dionýsem. *Smith, R. R. R. (1995), Fig. 149*

#### **5.3.4. Tančící satyr**

- Obr. 114:** Satyr Borghese. *Ridgway, B. S. (1990), Fig. 64*
- Obr. 115:** Bronzový satyr z Nikomedie. *Smith, R. R. R. (1995), Fig. 151*

- Obr. 116:** Bronzový tančící satyr z Bibliothèque Nationale. *Richter, G. M. A. (1970), Fig. 561*
- Obr. 117:** Bronzová soška satyra s flétnou, Herculaneum. *Richter, G. M. A. (1970), Fig. 559*
- Obr. 118:** Mramorová socha satyra s flétnou. *LIMC vol. VIII Suppl. (1997), Fig. 216*
- Obr. 119:** Bronzová soška tančícího satyra s thyrssem z Herculanea. *Richter, G. M. A. (1970), Fig. 560*
- Obr. 120:** Bronzová soška tančícího satyra z Domu Fauna v Pompejích. *LIMC vol. VIII Suppl. (1997), Fig. 233*

### **5.3.5. Symplegmata**

- Obr. 121:** Vyzvání k tanci. *Pollitt, J. J. (1986), Fig. 139*
- Obr. 122:** Satyr ze skupiny Vyzvání k tanci s činely. *Ridgway, B. S. (1990), Fig. 137*
- Obr. 123:** Symplegma typu Ludovisi. *Ridgway, B. S. (1990), Fig. 178*
- Obr. 124:** Drážďanské symplegma. *Ridgway, B. S. (1990), Fig. 179*
- Obr. 125:** Mozaika z Dafné se scénou identickou s Drážďanským symplegma. *Retzleff, A. (2007), Fig. 6, 7*
- Obr. 126:** Symplegma typu Towney. *Ridgway, B. S. (1990), Fig. 181*

## **6. Ikonografie satyrů na mozaikách a v nástěnném malířství**

### **6.1. Mozaiky**

#### **6.1.1. Helénistické mozaiky**

- Obr. 127:** Mozaika z Domu dobré Fortuny, Olynthos. *Dunbabin, K. M. D. (1999), Fig. 5*
- Obr. 128:** Mozaika z triclinia Domu atria, Antiochie nad Orontem. *Dunbabin, K. M. D. (1999), Fig. 165*
- Obr. 129:** Malta, bakchantky trápící satyra. URL: <http://www.heritagemalta.org> (cit. 27.7.2010)

#### **6.1.2. Pompejské mozaiky**

- Obr. 130:** Maska satyra. *Andreae, B. (2003), Fig. 229*
- Obr. 131:** Pompeje, Dům Cuspia Pansa. URL: <http://www.pompeiiinpictures.com> (cit. 27.7.2010)
- Obr. 132:** Pompeje, cubiculum Domu Fauna. *Andreae, B. (2003), Fig. 269*

#### **6.1.3. Mozaiky z Itálie**

- Obr. 133:** Villa z Baccana, mučení Marsya. *Andreae, B. (2003), Fig. 303*

#### **6.1.4. Mozaiky ze severní Afriky a Předního východu pod správou Říma**

**Obr. 134:** Mozaika z města Sousse. *Dunbabin, K. M. D. (1978), Fig. 173*

**Obr. 135:** Tunisko, proměna pirátů Dionýsem v delfíny. URL: <http://www.theoi.com> (cit. 27.7.2010)

**Obr. 136:** Djemila, Dům Bakcha. *Dunbabin, K. M. D. (1978), Fig. 178*

**Obr. 137:** El Djem, Dům Dionýsova procesí. *Dunbabin, K. M. D. (1978), Fig. 175*

**Obr. 138:** El Djem, Dionýsův průvod. *Dunbabin, K. M. D. (1978), Fig. 177*

**Obr. 139:** El Djem, Dům Siléna. *Dunbabin, K. M. D. (1978), Fig. 180*

**Obr. 140:** Sousse, Dionýsův triumf. *Dunbabin, K. M. D. (1978), Fig. 182*

**Obr. 141:** Sepphoris, mozaika s popíjením Dionýsa a Herákla. *Bowersock, G. W. (2006), Fig. 2.5*

**Obr. 142:** Antiochie, Dům opilého Dionýsa. URL: <http://www.theoi.com> (cit. 27.7.2010)

**Obr. 143:** Turecko, satyr a Antiopé. URL: <http://www.theoi.com> (cit. 27.7.2010)

**Obr. 144:** Turecko, Dům Dionýsa a Ariadné. URL: <http://www.theoi.com> (cit. 27.7.2010)

**Obr. 145:** Nea Paphos, Dům Aiona, malý satyr. URL: <http://www.flickr.com> (cit. 27.7.2010)

**Obr. 146:** Madaba, satyr, bakchantka a Ariadné. *Bowersock, G. W. (2006), Fig. 1.2*

**Obr. 147:** Nea Paphos, Dům Aiona, Dionýsův triumf.

URL: <http://www.farm3.static.flickr.com> (cit. 28.7.2010)

#### **6.2. Nástěnné malířství**

**Obr. 148:** Pompeje, Dům Dioskúrů. *Ducati, P. (1942), Fig. 96*

**Obr. 149:** Freska z Domu Epigramů. *Panetta, M. R. (2005), Fig. 207*

**Obr. 150:** Herculaneum. *Mühlenbrock, J., Richter, D. (2005), Fig. 2*

**Obr. 151:** Dům pracujících malířů. URL: <http://www.pompeiiinpictures.com> (cit. 27.7.2010)

**Obr. 152:** Casa degli Amorini Dorati. *Guzzo, P. G. a kol. (1998), Fig. 30*

**Obr. 153:** Pompeje, Dům Dioskúrů. URL: <http://www.pompeiiinpictures.com> (cit. 27.7.2010)

**Obr. 154:** Pompeje, Starý Silénos s malým Dionýsem. URL: <http://www.theoi.com> (cit. 27.7.2010)

**Obr. 155:** Pompeje, busta bakchantky a starého Siléna. *Guzzo, P. G. a kol. (1998), Fig. 44*

**Obr. 156:** Pompeje, Dům tanečnic, busta Siléna a bakchantky. *Guzzo, P. G. a kol. (1998), Fig. 45*

**Obr. 157:** Pompeje, Dům zlatého náramku. *Panetta, M. R. (2005), Fig. 160*

**Obr. 158:** Pompeje, Dům zlatého náramku. URL: <http://www.pompeiiinpictures.com> (cit. 27.7.2010)

- Obr. 159:** Pompeje, Silénos a Hermafrodit. *Panetta, M. R. (2005), Fig. 212*
- Obr. 160:** Pompeje, Dům stého výročí, Silénos a Hermafrodit. *Panetta, M. R. (2005), Fig. 341*
- Obr. 161:** Pompeje, Vila mystérií. *Panetta, M. R. (2005), Fig. 292*
- Obr. 162:** Pompeje, Vila mystérií. *Panetta, M. R. (2005), Fig. 319*
- Obr. 163 a, b:** Pompeje, Cicerova vila. URL: <http://www.pompeiiinpictures.com> (cit. 27.7.2010)

## **7. Satyr v pozdější evropské tradici**

### **7.1. Způsob zobrazování satyra v pozdější evropské tradici**

- Obr. 164:** Michelangelo Buonarroti, Hlava satyra. URL: <http://www.1st-art-gallery.com> (cit. 2.8.2010)
- Obr. 165:** Tizian, Dva satyři sedící v krajině. URL: <http://www.metmuseum.org> (cit. 2.8.2010)
- Obr. 166:** Peter Paul Rubens, Dva satyři. URL: <http://www.artsunlight.com> (cit. 3.8.2010)
- Obr. 167:** Pablo Picasso, Faun s hvězdami. URL: <http://www.metmuseum.org> (cit. 2.8.2010)

### **7.2. Společná znázornění satyrů, nymf a bakchantek**

- Obr. 168:** Cornelis van Poelenburgh., Satyr a dvě nymfy při tanci. URL: <http://www.artchive.com> (cit. 4.8.2010)
- Obr. 169:** Alexandr Ubelesqui, Taneční scéna. URL: <http://www.1st-art-gallery.com> (cit. 3.8.2010)
- Obr. 170:** Peter Paul Rubens, Satyři, nymfy a Silénos odpočívající pod stromem. URL: <http://www.1st-art-gallery.com> (cit. 3.8.2010)
- Obr. 171:** Francesco Monti, Odpočinková scéna. URL: <http://www.1st-art-gallery.com> (cit. 3.8.2010)
- Obr. 172:** William Adolphe Bouguereau, Satyr a čtyři nymfy. URL: <http://www.the-goldenrule.name> (cit. 3.8. 2010)
- Obr. 173:** Jean Honoré Fragonard, Starší satyr a bakchantky. URL: <http://www.reproarte.com> (cit. 3.8.2010)
- Obr. 174:** Nicolas Poussin, Satyr, nymfa a Kupid. URL: <http://www.myartprints.com> (cit. 3.8.2010)
- Obr. 175:** Eugene Carriere, Odpočívající nymfa a satyr hrající na flétnu. URL: <http://www.1st-art-gallery.com> (cit. 3.8.2010)
- Obr. 176:** Robert Anning Bell, Satyr a nymfa. URL: <http://www.1st-art-gallery.com> (cit. 3.8.2010)



**Obr. 177:** Alexander Cabanel, Satyr uzurpující tělo nymfy. URL: <http://www.1st-art-gallery.com> (cit. 3.8.2010)

**Obr. 178:** Agostino Carraci, Kopulující satyr s nymfou. URL: <http://www.1st-art-gallery.com> (cit. 3.8.2010)

**Obr. 179:** Giulio Romano, Kopulující satyr s nymfou. URL: <http://wapedia.mobi> (cit. 3.8.2010)

**Obr. 180:** Giulio Romano, Kopulující satyr se svou ženou. URL: <http://wapedia.mobi> (cit. 3.8.2010)

**Obr. 181:** Karl Brulloff, Skupina Dionýsových průvodců při erotickém potěšení. URL: <http://allart.biz/> (cit. 3.8.2010)

### **7.3. Satyři překvapující a obtěžující spící ženské postavy**

**Obr. 182:** Abraham Janssens van Nuyssen, Diana přepadená dvěma satyry. URL: <http://www.artchive.com> (cit. 3.8.2010)

**Obr. 183:** Sebastiano Ricci, Spící Venuše s Kupidem překvapeni satyrem. URL: <http://www.lib-art.com> (cit. 2.8.2010)

**Obr. 184:** Giuseppe Chiari, Malý Kupid chránící Venuši před satyrem. URL: <http://mennonnosapiens.com> (cit. 2.8.2010)

**Obr. 185:** Nicolas Poussin, Spící nymfa atakovaná dvěma satyry. URL: <http://www.artsunlight.com> (cit. 2.8.2010)

**Obr. 186:** Jean – Antoine Watteau, Odhalení nymfy satyrem. URL: <http://www.1st-art-gallery.com> (cit. 2.8.2010)

**Obr. 187:** Giovanni Battista Cipriani, Satyři chystající se přepadnout skupinu nymf. URL: <http://www.1st-art-gallery.com> (cit. 2.8.2010)

**Obr. 188:** William Etty, Dva satyři stahující plášť ze spící nymfy. URL: <http://www.royalacademy.org.uk> (cit. 2.8.2010)

### **7.4. Bakchanálie, dionýsové průvody**

**Obr. 189:** Andrea Mantegna, Dionýsovský průvod. URL: <http://www.metmuseum.org> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 190:** Agostino Veneziano, Dionýsovský průvod. URL: <http://www.metmuseum.org> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 191:** Claes Cornelisz Moeyaert, Dionýsovský průvod. URL: <http://www.lib-art.com> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 192:** Cornelius de Vos, Dionýsovský průvod. URL: <http://www.livejournal.com> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 193:** Francesco de Mura, Dionýsovský průvod. URL: <http://www.the-goldenrule.name> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 194:** Nicolas Poussin, Oslavy satyrů a bakchantek. URL: <http://www.the-goldenrule.name> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 195:** Konstantin Makovsky, Oslavy satyrů a bakchantek. URL: <http://www.the-goldenrule.name> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 196:** Paul Cezanne, Oslavy satyrů a bakchantek. URL: <http://www.the-goldenrule.name> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 197:** Auguste Leveque, Bakchanálie. URL: <http://www.the-goldenrule.name> (cit. 4.8.2010)

### **7.5. Scény s opilými silény**

**Obr. 198:** Annibale Carracci, Opilý Silénos sedící na zemi. URL: <http://latein-pagina.de> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 199:** Peter Paul Rubens, Opilý Silénos. URL: <http://reproarte.com> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 200:** Jusepe de Ribera, Opilý Silénos. URL: <http://www.metmuseum.org> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 201:** Anthony van Dyck, Triumf Siléna. URL: <http://unaimagencadadia.blogspot.com/> (Cit. 4.8.2010)

**Obr. 202:** Frans Wouters, Opilý Silénos. URL: <http://www.1st-art-gallery.com> (cit. 4.8.2010)

### **7.6. Skupiny satyra, Venuše a malého Kupida**

**Obr. 203:** Corregio, Satyr nad spící Venuší. URL: <http://www.artmuseum.cz> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 204:** Annibale Carracci, Venuše ve společnosti satyra a Kupida. URL: <http://www.metmuseum.org> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 205:** Dirck de Quade van Ravesteyn, Venuše a Kupid jezdící na zádech dospělého a malého satyra. URL: <http://www.1st-art-gallery.com> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 206:** Giovanni Luigi Valesia, Venuše trestající Kupida a satyr snažící se tomu zabránit. URL: <http://www.metmuseum.org> (cit. 4.8.2010)

### **7.7. Idylické scény s rodinami satyrů**

**Obr. 207:** Albrecht Dürer, Satyr hrající na píšťalu pro potěchu své ženy a potomka. URL: <http://www.artmuseum.cz> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 208:** Albrecht Altdorfer, Satyr a jeho rodina sedící v krajině. URL:  
<http://www.artchive.com> (cit. 4.8.2010)

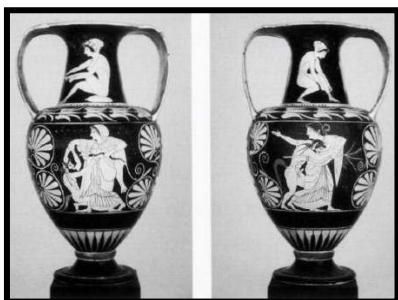
**Obr. 209:** Jonas Suyderhoef, Rodina satyra hrající si s leopardy. URL:  
<http://www.wildlifeart.org/> (cit. 4.8.2010)

**Obr. 210:** Giovanni Battista Tiepolo, Satyr se svou rodinou. URL:  
<http://www.metmuseum.org> (cit. 4.8.2010)

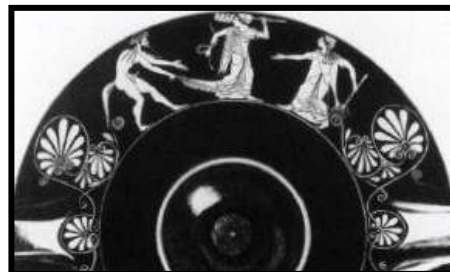
**Obr. 211:** Jean Honoré Fragonard, Reliéf se satyrem, ženou a dvěma dětmi. URL:  
<http://www.metmuseum.org> (cit. 4.8.2010)

## 1. Satyr v pojetí mytologie

### 1.3. Ženské kolegyně satyrů – nymfy a mainady



Obr. 1

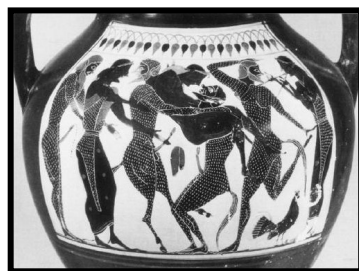


Obr. 2

### 1.4. Vývoj společných znázornění satyrů s nymfami a mainadami



Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5



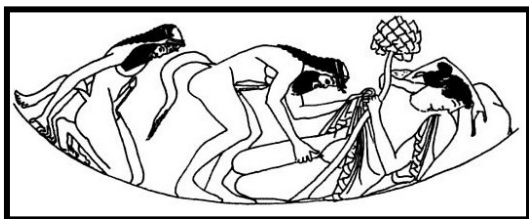
Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



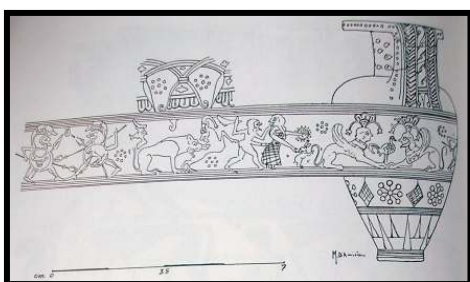
Obr. 10

### **3. Ikonografie satyrů v černofigurovém vázovém malířství**



Obr. 11

#### **3.1. Protokorintské a korintské období**



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14a

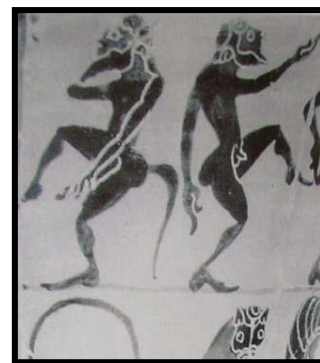


Obr. 14b

#### **3.2. Tvorba z Boiotie**



Obr. 15



Obr. 16

### 3.3. Attické číše typu Siana



Obr. 17

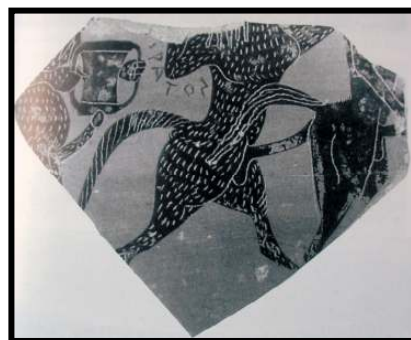


Obr. 18

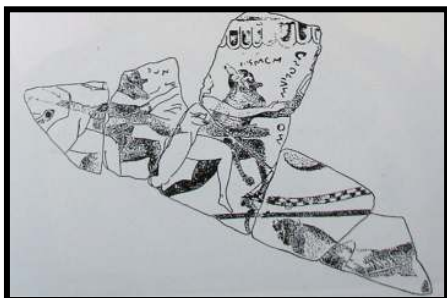
### 3.4. Dinoi a kratéry z první poloviny 6.st. př. Kr.



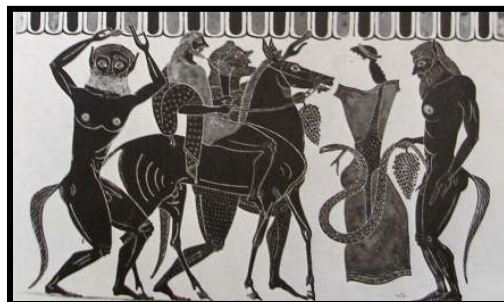
Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21



Obr. 22

### 3.5. Amfory a podobné nádoby ze 6. st. př. Kr.



Obr. 23



Obr. 24





Obr. 25 a



Obr. 25 b



Obr. 26



Obr. 27



Obr. 28



Obr. 29

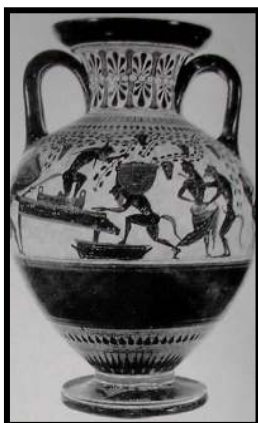
### **3.6. Malíř Amasis a jeho amfory s dionýsovskou tematikou**



Obr. 30



Obr. 31



Obr. 32 a



Obr. 32 b

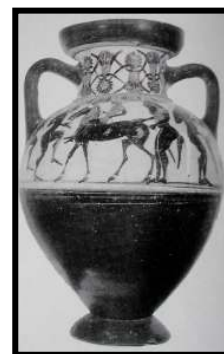
### 3.7. Tyrhénské amfory



Obr. 33



Obr. 34



Obr. 35

### 3.8. Číše a jiné malé nádoby – druhá polovina 6. st. př. Kr.



Obr. 36



Obr. 37



Obr. 38

### 3.9. Období přechodu mezi černofigurovou a červenofigurovou keramikou



Obr. 39



Obr. 40



Obr. 41



Obr. 42



## 4. Ikonografie satyrů v červenofigurovém vázovém malířství

### 4.1. Archaické červenofigurové vázové malířství



Obr. 43



Obr. 44



Obr. 45



Obr. 46



Obr. 47



Obr. 48



Obr. 49



Obr. 50



Obr. 51



Obr. 52



Obr. 53



Obr. 54



Obr. 55



Obr. 56



Obr. 57



Obr. 58



Obr. 59



Obr. 60

## 4.2. Klasické červenofigurové vázové malířství



Obr. 61 a



Obr. 61 b



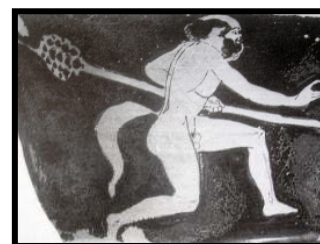
Obr. 62



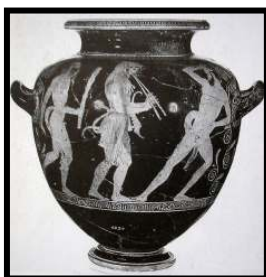
Obr. 63



Obr. 64



Obr. 65



Obr. 66



Obr. 67



Obr. 68



Obr. 69



Obr. 70



Obr. 71



Obr. 72



Obr. 73



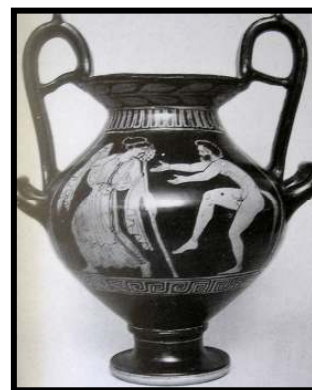
### 4.3. Jihoitalské červenofigurové vázové malířství



Obr. 74



Obr. 75



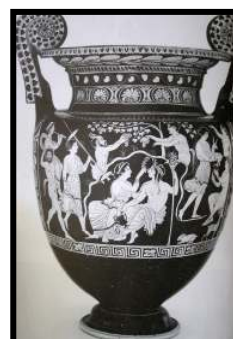
Obr. 76



Obr. 77



Obr. 78



Obr. 79



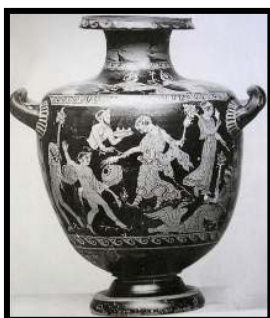
Obr. 80



Obr. 81



Obr. 82



Obr. 83



Obr. 84

#### 4.4. Etruské caerské červenofigurové vázové malířství



Obr. 85



Obr. 86



Obr. 87 a



Obr. 87 b



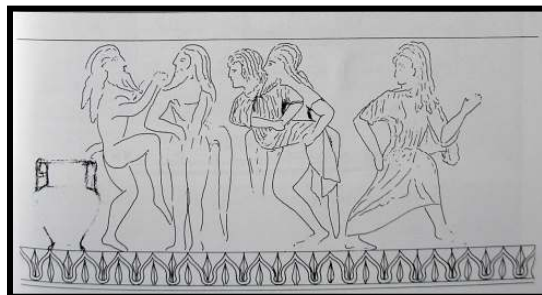
Obr. 88

## **5. Ikonografie satyrů v řeckém sochařství**

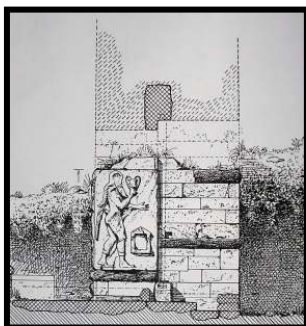
### **5.1. Satyr v archaickém sochařství**



Obr. 89



Obr. 90



Obr. 91

### **5.2. Satyr v klasickém a pozdně klasickém sochařství**



Obr. 92



Obr. 93



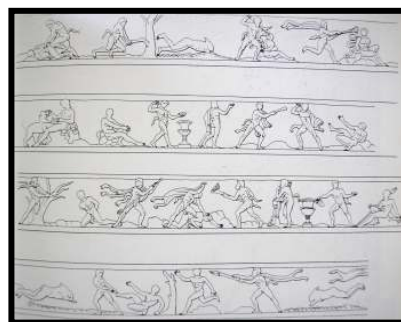
Obr. 94



Obr. 95



Obr. 96



Obr. 97



### **5.3. Satyr v helénistickém sochařství**

#### **5.3.1. Satyr s vínem**



Obr. 98



Obr. 99



Obr. 100



Obr. 101



Obr. 102



Obr. 103

#### **5.3.2. Spící a usínající satyr**



Obr. 104



Obr. 105



Obr. 106



Obr. 107

### **5.3.3. Satyr s malým Dionýsem**



Obr. 108



Obr. 109



Obr. 110



Obr. 111



Obr. 112



Obr. 113

### **5.3.4. Tančící satyři**



Obr. 114



Obr. 115



Obr. 116



Obr. 117





Obr. 118

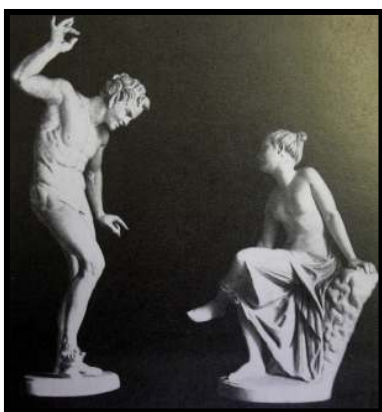


Obr. 119



Obr. 120

### 5.3.5. Symplegmata



Obr. 121



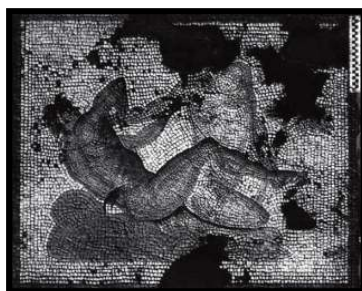
Obr. 122



Obr. 123



Obr. 124



Obr. 125



Obr. 126

## **6. Ikonografie satyrů na mozaikách a v nástěnném malířství**

### **6.1. Mozaiky**

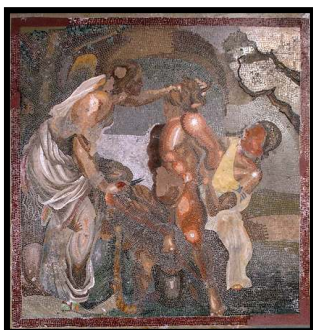
#### **6.1.1. Helénistické mozaiky**



Obr. 127



Obr. 128



Obr. 129

#### **6.1.2. Pompejské mozaiky**



Obr. 130



Obr. 131



Obr. 132

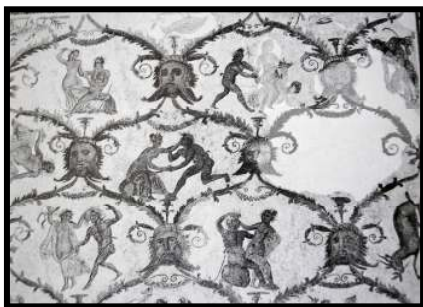
#### **6.1.3. Mozaiky z Itálie**



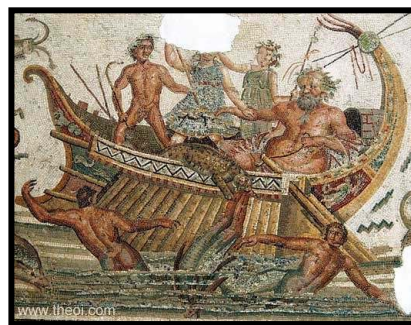
Obr. 133



#### 6.1.4. Mozaiky ze severní Afriky a Předního východu pod správou Říma



Obr. 134



Obr. 135



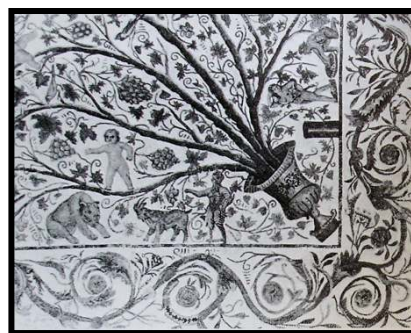
Obr. 136



Obr. 137



Obr. 138



Obr. 139



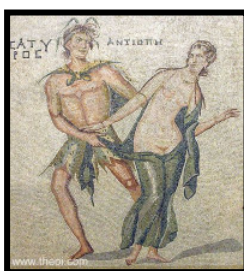
Obr. 140



Obr. 141



Obr. 142



Obr. 143



Obr. 144



Obr. 145



Obr. 146



Obr. 147

## **6.2. Nástěnné malířství**



Obr. 148



Obr. 149



Obr. 150



Obr. 151



Obr. 152



Obr. 153



Obr. 154



Obr. 155



Obr. 156





Obr. 157



Obr. 158



Obr. 159



Obr. 160



Obr. 161



Obr. 162



Obr. 163 a



Obr. 163 b

## **7. Satyr v pozdější evropské tradici**

### **7.1. Způsob zobrazování satyra v pozdější evropské tradici**



Obr. 164



Obr. 165



Obr. 166



Obr. 167

### **7.2. Společná znázornění satyrů, nymf a bakchantek**



Obr. 168



Obr. 169



Obr. 170



Obr. 171



Obr. 172



Obr. 173



Obr. 174



Obr. 175



Obr. 176

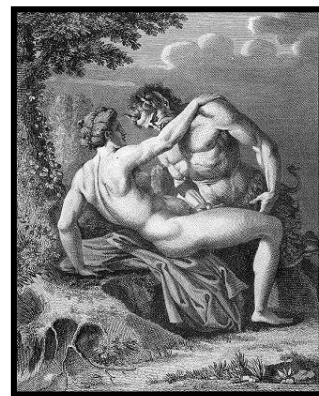




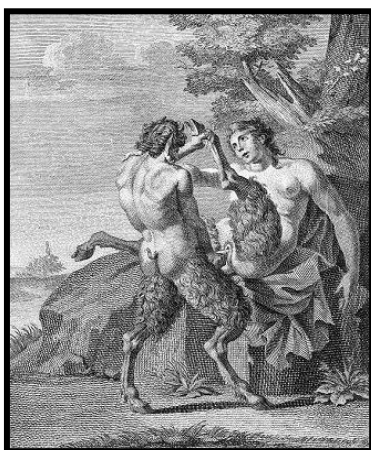
Obr. 177



Obr. 178



Obr. 179



Obr. 180



Obr. 181

### **7.3. Satyři překvapující a obtěžující ženské postavy**



Obr. 182



Obr. 183



Obr. 184



Obr. 185



Obr. 186



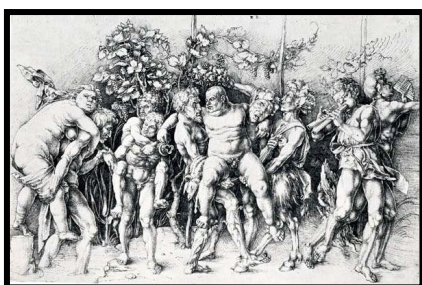


Obr. 187



Obr. 188

#### **7.4. Bakchanálie, dionýsovské průvody**



Obr. 189



Obr. 190



Obr. 191



Obr. 192



Obr. 193

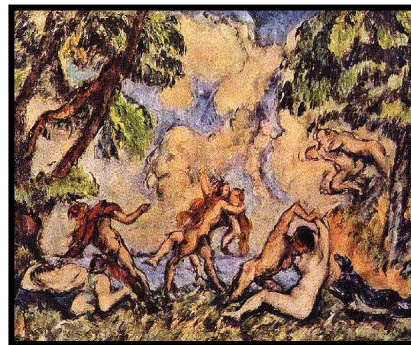


Obr. 194





Obr. 195



Obr. 196



Obr. 197

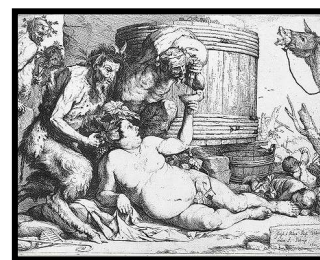
## **7.5. Scény s opilými silény**



Obr. 198



Obr. 199



Obr. 200

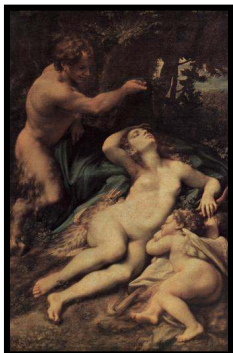


Obr. 201



Obr. 202

## 7.6. Skupiny satyra, Venuše a malého Kupida



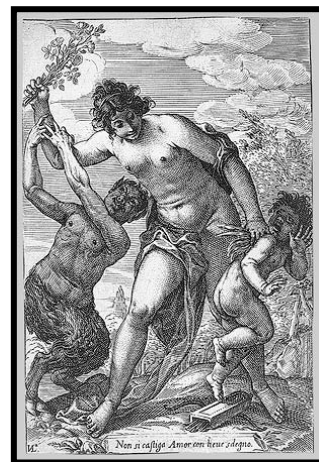
Obr. 203



Obr. 204



Obr. 205



Obr. 206

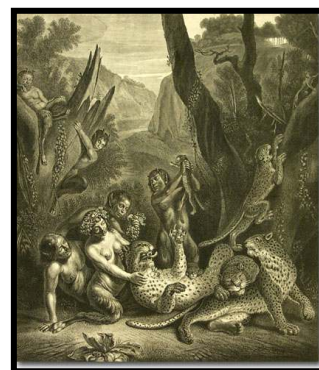
## 7.7. Idylické scény s rodinami satyrů



Obr. 207



Obr. 208



Obr. 209



Obr. 210



Obr. 211